

PD

UNIVERSITY  
OF MICHIGAN

APR 13 1954

PERIODICAL  
READING ROOM

# Monatshefte

*A Journal Devoted to the  
Study of German Language and Literature*



Ulrich K. Goldsmith / The Renunciation of Woman in  
Stefan George's "Das Jahr der Seele"

Egon Schwarz / Tod und Witz im Werke Georg Büchners

Peter Heller / The Writer in Conflict with His Age —

A Study in the Ideology of Hermann Hesse

News and Notes

Book Reviews



VOL. XLVI

MARCH, 1954

NO. 3

Published at the UNIVERSITY OF WISCONSIN, Madison, Wisconsin

## Monatshefte

Editorial Board, 1953-1954

Walter Gausewitz  
R.-M. S. Heffner  
Heinrich Henel  
Walter Naumann  
J. D. Workman, *Editor*

Published under the auspices of the Department of German at the University of Wisconsin, Madison, Wis.; issued monthly with the exception of the months of June, July, August, September, and bimonthly April and May.

The annual subscription price is \$3.00; all foreign subscriptions 50 cents extra; single copies 50 cents.

Correspondence, manuscripts submitted for publication, and books for review should be sent to the editor: J. D. Workman, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wisconsin.

Subscriptions, payments, and applications for advertising space should be addressed: *Monatshefte*, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wis.

Manuscripts should be prepared in accordance with the *MLA Style Sheet*, copies of which may be obtained from the Treasurer of the MLA (6 Washington Square North, New York 3, N. Y.). Price: 10 cents each.

Ten reprints will be furnished gratis to authors of articles; additional reprints with or without covers will be furnished if ordered.



For Table of Contents Please Turn to Page 158

Entered as second class matter April 15, 1928, at the post office at Madison, Wisconsin, under the Act of March 3, 1879.

# Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,  
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Central States  
Modern Language Teachers Association

---

Volume XLVI

March, 1954

Number 3

---

## THE RENUNCIATION OF WOMAN IN STEFAN GEORGE'S "DAS JAHR DER SEELE"

ULRICH K. GOLDSMITH  
*University of Massachusetts*

*Das Jahr der Seele*, perhaps George's finest and most appealing book of lyrical poetry, marks a turning-point in the poet's life and work. It conveys the ebbing away of his preoccupation with woman and heralds a new state of mind in which he considers male companionship to be more adequate and more creative. Caution is indicated, however, when one attempts, as I wish to do here, to relate the contents of the poetry to events in the poet's life.

Similar to the French symbolists, George insists that the full intent of the poet is realized when his words create the suggested mood of a poem — a "Seelenzustand" or "état d'âme" — in the listener or reader. The actual "event" of the poem consists in this process of evocation. As he says in the *Blätter für die Kunst*: "The poem is the highest, the final expression of an event; not the rendering of a thought but of a mood."<sup>1</sup> In this process, biographical details, although they may have been contributing causes originally, would hinder rather than help the reader in his attempt to enter into the mood of the poem itself. Yet, for a full understanding of *Das Jahr der Seele* as part of the poet's total work, facts from his life which explain the genesis of this work must not be ignored. The most important question in this connection is: to whom does the poet refer in *Das Jahr der Seele* when he uses "Du" and "Wir." He says in the preface: "Seldom are the I and the You so much the same soul as in this book." This must be heeded as a warning mainly with regard to the "Traurige Tänze," the last section of the *Jahr*. It does not quite apply to the first three cycles, the "Year" proper, where most of the poems record their author's reactions to experiences shared with another person. The central tension of these poems consists in the varying degrees of accord and discord between two souls: poet and woman. The latter is not necessarily one specific

<sup>1</sup> March, 1894, II, No. 2; also in *Blätter für die Kunst: Eine Auslese aus den Jahren 1892-1898* (Berlin, 1899), 13.

woman; she may combine traits of several women whom George knew. Yet there is one woman who, more than any other, had a subtle and powerful influence on the poet during the genesis of *Das Jahr der Seele*. First I wish to trace the course of "events" in the book, and then I shall present the few known facts of George's relationship to his one great woman friend, since they will help to understand the underlying tendencies of the poetry.

How are the varying moods and situations recorded, and what are they? The manner in which the soul's experiences are expressed in the book shows a far subtler use of nature symbols than would be found in the work of, let us say, a romantic poet who wants to tell of his rejection by his lady. There, nature's varying aspects would serve as illustrations of what went on in the poet's life. Here, however, although they are valid representations of the outside world, the natural phenomena serve at the same time as symbols in the creation of an inward, psychological landscape. The poet cannot ever be said to be in idyllic harmony with nature, nor do his moods depend on nature; but he forces nature to yield the symbols which he requires for his own sovereign purposes. How unsympathetic George's attitude toward nature has been observed by people who knew him. The testimony of Sabine Lepsius, whom George first met in 1898 in Berlin, is the most eloquent. She went for a walk with George on the Herrgottsberg near Darmstadt, in the summer of 1905, and she gives the following description: "I had never yet observed George outdoors, in the natural surroundings where I now walked completely alone with him. A sudden, uncanny, I would almost say evil, influence issued from him, which made me feel that he was un-human. . . . The yellow broom . . . delighted me, and I looked questioningly at my friend, who, untouched by the splendor of summer, walked at my side like a dangerous demon. For him there was no idyll. . . . This scene was followed by the planting of a young tree . . . I was seized by a secret shudder, when the pale man wielded a spade in his unaccustomed hand. Again I felt he lacked innocence in his relation to nature. He did not dig like a gardener, he dug like a treasure-seeker."<sup>2</sup> In her first draft of this account, Frau Lepsius is supposed to have written "grave-digger" instead of "treasure-seeker."<sup>3</sup> Her impressions are borne out by George's treatment of nature in *Das Jahr der Seele*. Between the poet and nature there is a tension as between antagonists. For George there lurked behind the more pleasant natural phenomena a demoniac, primordial force, the chaos which might break through at any moment to destroy beauty and form. It is the "other" ("das Andere") against which the creative

<sup>2</sup> Stefan George: *Geschichte einer Freundschaft* (Berlin, 1935), 39.

<sup>3</sup> See Herbert Marwitz, "Stefan George und die Antike," *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* (Würzburg, 1946), I, No. 2, 229.



spirit of God or man pits itself to wrest from it a cosmos. George states this attitude expressly in the famous lines from "Der Templer" in *Der Siebente Ring* where nature's chaotic forces are seen as submitting to the creative mind only if he can compel "the great nurturing mother" to do the work he demands (SR 53). But expressions of this conception can be discerned in George's work long before *Der Siebente Ring* and before *Das Jahr der Seele*. Ominous forces are felt to be at work in the singeing atmosphere of "Nachmittag" in the *Hymnen*:

Sengende strahlen senken sich nieder

.....  
 Und dem Einsamen der mit entzücken sie fühlt  
 Der des gemaches duftender kühle entfloß  
 Gegenglut für zerstörende gluten suchend  
 Stetig sie auf scheitel und nacken scheinen  
 Bis er rettender schwäche erliegen darf  
 Hingleitend bei eines pfeilers fuss.

Sengende strahlen senken sich nieder. (*Hymnen* 21)

In the "Traurige Tänze," at the end of *Das Jahr der Seele*, the poet states his determination to pursue his own course in defiance of nature's forces even while the elements are storming in upon him, as if to take revenge for long neglect:

Die stürme stieben über brache flächen  
 Und machen heller ahnung voll die runde,  
 Da wollen sich erstickte fluren rächen,  
 Da zittert seufzen aus dem bergesschlunde.

Es scheint als ob die schrecklich fernen grollen . . . (*JdS* 107)

The very presence of demoniac forces in the poet himself made him aware of them in nature and challenged him to tame and harness them.

In *Das Jahr der Seele* this tension between the artist and nature becomes symbolical for the tension between the souls of poet and woman, except that, while he can make nature yield her symbols, he is eventually led to reject woman as inadequate for the needs of the creative genius. It is significant that the soul's adventures in the "Jahr" take place most of the time not in a wild forest, but in a *tamed* landscape, a park. The very first line of the book indicates how nature is used. The words "Komm in den totgesagten park und schau" imply that his soul, like the park, *seems* dead. He proceeds then to show that this is not quite correct. There are tokens of life in the park: late-flowering roses, asters, purple-colored vine. In the poet's soul too there is life, although its movements are slow and sad. The intent of the book is to cull the flowers of one closing cycle of experience before a new one begins. The reason for the sadness pervading the book is the certainty that the end of the earlier period will be irrevocable.

In the first section of the book, the "Jahr der Seele" in the narrower sense, three seasons of the year, autumn, winter, and summer, under the titles "Nach der Lese," "Waller im Schnee," and "Sieg des Sommers," furnish the material from which the soul's experiences are fashioned.

The woman who accompanies the poet in autumn and winter (she is never described — only the effect of her personality on the poet is conveyed) is not, he knows for certain, the feminine ideal for whom he has been looking for so long, but she brings temporary alleviation of his loneliness. Soon, however, he begins to doubt his friend's ability to enter the realms in which he feels happy, while *she* does not feel that she is about to fail him. He realizes earlier than she does that they will not find complete happiness together:

. . . uns fehlt  
Bis an das glück noch eine weite spanne. (JdS 21)

Hence he expects that they will separate and, before long, he will forget her.

As they become "pilgrims in the snow" both of them feel the cold and comfortless winter air which has come to dominate their companionship. The poet is really quite lonely and without a guide:

Zu sternern schau ich führerlos hinan,  
Sie lassen mich mit grauser nacht allein. (JdS 24)

But his hope that, possibly, "behind those mountains hidden, new hope in hiding sleeps" keeps him alive, and he decides to walk with his friend again, although their love has become dull and they suffer. It is becoming clear why the relationship must be broken off. Woman is too close to the chaotic spirit of nature, which the poet wants to dominate: "Du bist vom geist der flur aus der wir stiegen" (JdS 27). He despairs of wresting her secret from her. They have nothing in common. He has nothing to thank her for, which he would have, if she would only let *him* comfort *her* in her melancholy:

Ich darf nicht dankend an dir niedersinken,  
Du bist vom geist der flur aus der wir stiegen:  
Will sich mein trost an deine wehmut schmiegen  
So wird sie zucken um ihm abzuwinken. (JdS 27)

That means that woman has no understanding at all for the great honor which he bestows on her as he reveals to her all his secret wishes and needs. While he expected that she would value this baring of his soul as if it were a precious diamond, presented to her with the formality of a sacred ritual, he finds that she accepts it only with coldness and indifference, "fragend kalt und unentschlossen" (JdS 28). How far apart the lovers' souls have drifted is stated very directly in a poem with an indoor setting. Thus enclosed, the desolation of their souls is all the

more vivid. The woman's reaction to the man's effort to rouse her interest and sympathy is but a "weary astonishment":

Ich lehre dich den sanften reiz des zimmers

.....  
Du hast dafür das gleiche müde staunen.

.....  
So oft ich zagend mich zum vorhang kehre:

Du sitztest noch wie anfangs in gedanken,

Dein auge hängt noch immer an der leere . . . (JdS 29)

The subtle selfishness of the man, in fact a certain revengefulness, emerges in the poem "Die blume die ich mir am fenster hege." This flower saddens him by drooping its head as if it were to die — and this in spite of all his good care! In order to wipe from his mind the memories of the time of its blooming, he decides to cut it off:

Um ihrer frühern blühenden geschicke

Erinnerung aus meinem sinn zu merzen

Erwähl ich scharfe waffen und ich knicke

Die blasse blume mit dem kranken herzen. (JdS 31)

It is a very accomplished poem, although difficult to interpret. One may consider the flower a symbol of disappointed love in the poet rather than of the beloved herself. The essence that remains, in any case, is the "irritability of the lonely soul," as Ernst Morwitz puts it,<sup>4</sup> and the inevitable cruelty on the part of one who feels that an experience must come to an end.

The good-bye comes in no uncertain terms when, at the end of the "winter," the poet looks forward to a "breaking of the ice," and to new and different adventures in the spring (JdS 32).

The poems in "Nach der Lese" and "Waller im Schnee," all of them artistic masterpieces, convey a deep sense of failure, although the author makes it clear that he considers his failure merely a station in the pilgrim's progress toward greater experiences. The new, more hopeful season is announced in the last winter poem, as the poet crosses the thawing waters of the river by boat and sees a "brother" waiting on the opposite bank:

Weg den schritt vom brande lenkend

Greif ich in dem boot die ruder —

Drüben an dem strand ein bruder

Winkt das frohe banner schwenkend. (JdS 33)

Surprisingly enough, the season that follows now is summer. A possible explanation is that the complete renewal of the soul, for which alone spring would be the fitting symbol, has not yet arrived. It does not belong in this book. In "Sieg des Sommers" the poet announces merely a harmonious interlude of new life. The encounter with the brother

<sup>4</sup> *Die Dichtung Stefan Georges*, 2d ed. (Godesberg: Küpper), 1948, 59.

is as yet only a "new adventure" (*JdS* 36), but it brings happiness, because together they have learned to conquer the past and to live in the present moment (*JdS* 37).

With the emergence of this male friendship there comes immediately a new release of creative power, which takes the form of pedagogic guidance. Hints of the pedagogical talent of the poet had previously appeared in the poems of personal characterization, apostrophe, and advice, i. e. in the "Preisgedichte" which form part of the *Bücher* (etc.). The number of poems of this sort is increased in the "Überschriften und Widmungen," the middle section of the *Jahr*, and such pedagogical poems were to form an important part of the poet's succeeding works.

All the motifs of the inner story which has just been sketched are found again in the third and last section of the book, the "Traurige Tänze," though here the poet proceeds entirely by means of an inner dialogue. The experiences of the three seasons are evoked by means of allusion and recollection, or by translation into other, "corresponding" terms of experience. Sadness is certainly the dominant note; George is supposed to have said to Verwey: "At that time [that is, when he wrote "Traurige Tänze"] everything around me, albeit on a small scale, had something fatal, something dark and confining."<sup>5</sup> It is here that the soul's aforementioned fright in the face of the changing seasons and of the underground forces of nature is revealed. Yet the more reassuring motifs are here also; even in its deep dejection the soul senses the approach of happiness (*JdS* 121). The book ends with the anticipation of a new liberating breeze at the close of a period:

Bescheide dich wenn nur im schattenschleier  
Mild schimmernd du genossene fülle schaut  
Und durch die müden lüfte ein befreier  
Der wind der weiten zärtlich um uns braust. (*JdS* 122)

The importance of the male Eros for George and his later work and his great friendships with a host of brilliant men are not within the scope of this paper. What is of interest here is his less well known friendship with Ida Dehmel, née Coblenz, during the years in which he wrote *Das Jahr der Seele*. Ida published some reminiscences in 1933, from which one gathers the following facts.<sup>6</sup> They met in 1890 and after that, Ida tells us, "Whenever George came to Bingen, a little note preceded him with a request for a meeting." He loved her parents' home and had his favorite seat in the large dining room, where he could contemplate the portraits of Ida's ancestors along the wall, while she played the piano for

<sup>5</sup> Albert Verwey, *Mein Verhältnis zu Stefan George: Erinnerungen aus den Jahren 1895-1928*, transl. into German by Antoinette Eggink (Strassburg, 1936), 44.

<sup>6</sup> "Der junge Stefan George: Unbekanntes aus seiner Frühzeit: Aus meinen Erinnerungen," *Berliner Tageblatt* (Berlin, 1935), Monday evening, July 1, No. 306, n. p., and Tuesday evening, July 2, No. 308, n. p.



him. One morning he brought her three poems which, considerably later, appeared in the *Blätter für die Kunst* (August, 1894) with the dedication "To I. C., a friend, in memory of some evenings of inner harmony." The first of these poems, which are now in *Das Jahr der Seele* (pp. 62-64), opens with these lines:

Zieh mit mir geliebtes kind  
In die wälder ferner kunde  
Und behalt als angebind  
Nur mein lied in deinem munde.

George and Ida went for walks together in the forests and valleys along the Nahe river. Frequently they did not encounter anybody else for hours. Ida describes the nature of their relationship: "There he opened up completely. We became friends. The word friends I write with hesitation; what is most personal one cannot express. We meant much to each other, each one a unique personality (jeder in seiner Art ein Einmaliges) but each meant something totally different to the other. George, whose hands were always cold and frightened me slightly, had something death-like (etwas Unlebendiges) for me, with his skin resembling parchment. However much I enjoyed our times together, the monkish element of his character impressed me deeply. He felt differently about me. That is clear from his letters and poems; also from remarks which he made to others and of which I heard much later. Even today I am grateful to him for the delicate and wise restraint which he observed. He himself must have felt that even the slightest indication of the nature of his affection (Hinneigung) would have broken our harmony."

George translated some Verlaine for Ida Coblenz.<sup>7</sup> The two poems "An Menippa" in *Das Buch der Hirten- und Preisgedichte* are addressed to her. When her little sister died she asked him for a word of comfort and he wrote for her the poem "Weisser Gesang" (in the *Jahr*). It was Ida also who inspired him during the writing of *Das Buch der hängenden Gärten* which she called the "Semiramis-Lieder."<sup>8</sup> In 1895, George asked for permission to dedicate to her *Das Jahr der Seele*, in these words: "... the third volume, of which some pieces have already been dedicated to you — would you adorn it with your name? ... I ask for your certain consent and that you read the dedication."<sup>9</sup> The dedication poem was to be "Zu meinen träumen floh ich vor dem volke," of which this is the last stanza:

Soll ich noch leben darf ich nicht vermissen  
Den trank aus deinen klingenden pokalen  
Und führer sind in meinen finsternissen  
Die lichter die aus deinen wunden strahlen. (*JdS* 51)

<sup>7</sup> See Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George*, Text (München: Kupper), 1951, 62.

<sup>8</sup> Ibidem, 63.

<sup>9</sup> See Ida Dehmel, loc. cit., July 2.

What these wounds were one cannot tell exactly, but one might surmise; in April, 1895, Ida married a Berlin businessman and the marriage was an unhappy one.<sup>10</sup> George sympathized with her.

During the summer of the following year he saw her again in Bingen, and Ida records: "Our walks became longer than before. Did we give ourselves so generously because of a foreboding of the impending separation?" In the meantime she had met Richard Dehmel, whom she eventually married. It was bitter irony of fate that Stefan George was the indirect cause of their encounter. Before she knew Dehmel she had written to him about Stefan George, lent him a volume of George poems, and tried to arrange for the publication of the second part of the "Semi-ramis-Lieder" in *Pan*, of which Dehmel was at that time one of the editors. Dehmel made Ida's acquaintance when he called to return the borrowed book. Knowing that George disliked Dehmel's work and personality intensely, she avoided mentioning his name to George, in order, as she puts it, "not to have to see the contemptuous pulling down of the corners of his mouth." George now visited Ida frequently in Berlin. One day, as he left her room, Richard Dehmel was shown in. Ida describes the scene: "They passed each other silently, with heads bowed. This was more than George could bear." He wrote Ida a letter, dramatically delivered in person the next day by him and Karl Wolfskehl. In it he pointed out that their friendship had been based on the fact that they had given to each other what was great and noble in each. The friendship had now come to an end because one of them, as he put it, "conceived as noble and great what the other felt to be the opposite." They never spoke to one another again. All references to "I. C." were omitted when the *Jahr* appeared in print a few months later, in 1897, and the dedication poem was placed in the second part of the book among the "Überschriften und Widmungen."

There is little doubt: no other woman had such a profound effect on George's emotional and artistic life as Ida Coblenz-Dehmel. The inscription which *Das Jahr der Seele* bears now, "To Anna Maria Ottilie, the comforting guardian on many of my paths, 1897," — it appeared in print only in the second (that is, the first public) edition in 1899 — is addressed to George's sister<sup>11</sup> whose role for George can only have been a subordinate one. He is reported to have said that because she was a good cook she might "perhaps one day play a part in his life."<sup>12</sup> Evidently the change in the dedication was a direct though delayed stab at Ida; the two women disliked each other. Holding a copy of the *Jahr* in her hand, Ida Dehmel said in 1937 to Boehringer: "He should not have taken that from me."<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Boehringer, 63.

<sup>11</sup> See Boehringer, 65; surely, not to Anna Maria Derleth, as A. H. Mayer believes (*Stefan George und Thomas Mann: Zwei Formen des dritten Humanismus*, Zürich, 1946, 20).

<sup>12</sup> Sabine Lepsius, op. cit., 41.

<sup>13</sup> Boehringer, 65.

George never forgot when he was hurt. He is said to have remarked to Max Kommerell: "I can think for ten years about how to take my revenge on someone."<sup>14</sup> After the break with Ida, George hardly ever referred to her again directly, but he did not forget her and he did not forget his love for her. Only to Reinhold and Sabine Lepsius did he drop a hint of what she had meant to him. He told them in February 1898 that he hardly knew anyone when he first came to Berlin, "... except for One, and *she was my world!*" He added: "Wonderful, is it not, if one can still say that of a person."<sup>15</sup> In the poetic work succeeding the *Jahr* there are a few more traces of the lasting effect of the Ida-experience, but love is now turned into hatred. A prose-piece called "Ein letzter Brief" (in *Tage und Taten*, 1903), ends with this sentence: "... we have nothing more in common; if you come near me I must hate you, and when you are away you are a stranger to me." Frau Ida Dehmel did not know this letter until forty years after it was written, but then she recognized immediately that it was directed against her.<sup>16</sup> Two hate-poems followed the hate-letter; they are in *Der Siebente Ring* (176 and 177), the one recording a feeling of sad indifference at seeing her cross the Drusus Bridge at Bingen (Dehmel is supposed to have been with her on this occasion), the other, in marked contrast to the first, trying to exorcise and "force down into the coffin" the shade which haunts the poet day and night.

The conclusion that *Das Jahr der Seele* contains a record of the Ida experience in George's life can hardly be escaped, though truth is here poetic rather than literal. Some of the poems of the *Jahr* were written and published as early as 1893 (it is true, these first ones have no particular connection with Ida). The first three Ida-poems go back at least to 1894. The *Hängende Gärten*, which present a full and consummated imaginary love experience, preceding the period of gradual disillusionment, were published in 1895. The genesis of all these poems then lies within the six-year period of George's friendship with Ida. A parallelism between his outward experience and the recorded moods of *Das Jahr der Seele* suggests itself plainly.

For the poet, the woman who would not let herself be fashioned into what he wanted her to be becomes inadequate as a companion. His creative forces seek the male Eros as a more inspiring guide to creative work as he wants to perform it. The pedagogue who was later to found an informal Academy for young men, on the Platonic pattern, renounces woman as too bound up with primitive natural forces. It would be wrong to say that because he was a rejected lover he made the best of it and turned in another direction. Probably his imagination or his subconscious

<sup>14</sup> See Günter Schulz, "Stefan George und Max Kommerell," *Das literarische Deutschland*, February 5, 1951, 3.

<sup>15</sup> Lepsius, 37.

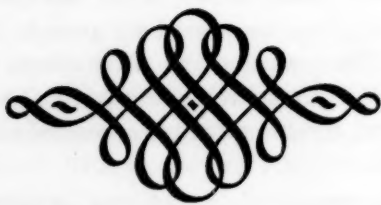
<sup>16</sup> Boehringer, 65.

mind directed and manipulated his experiences so that he should arrive on the path where he felt he could be most creative and most true to himself. All the suffering and heartbreak of the "year of the soul" — he wanted it or needed it. He himself caused the death of "love," as is suggested in one of the "Traurige Tänze":

Trauervolle nacht!  
Schwarze sammetdecke dämpft  
Schritte im gemach  
Worin die liebe kämpft.

Den tod gab ihr dein wunsch,  
Nun siehst du bleich und stumm  
Sie auf der bahre ruhn,  
Es stecken lichter drum.

Die lichter brennen ab,  
Du eilest blind hinaus  
Nachdem die liebe starb —  
Und weinen schallt im haus. (*JdS* 100)





## TOD UND WITZ IM WERKE GEORG BÜCHNERS

EGON SCHWARZ  
*University of Washington*

Wenn Heinrich von Kleist eine seiner Gestalten in einer kritischen Lage ausrufen läßt: „ . . . türme das Gefühl, das in deiner Brust lebt, wie einen Felsen empor: halte dich daran und wanke nicht, und wenn Erd' und Himmel über dir und unter dir zu Grunde gingen!“<sup>1</sup> so drückt sich darin nicht nur eine äußerste Gefährdung des Lebens, sondern auch ein großer Wille zu seiner Bemeisterung aus. An ähnlich bedeutsamer Stelle, nämlich am Schluß seines Dramas *Der Traum ein Leben* spricht Grillparzer folgende Absage an die flüchtigen Anreizungen des Lebens aus:

Eines nur ist Glück hienieden,  
Eins: des Innern stiller Frieden  
Und die schuldbefreite Brust!  
Und die Größe ist gefährlich,  
Und der Ruhm ein leeres Spiel.<sup>2</sup>

Keiner der beiden Dichter stellt zwar mit diesen Aussagen eine ein für alle Mal gültige Formel zur Bewältigung des Daseins auf. Denn wie schwer gestaltet sich für Kleist die Erringung absoluter Gefühlssicherheit und wie oft werden diejenigen seiner Menschen, die sie zu besitzen vermeinen, in ihren Hoffnungen betrogen. Ähnlich erliegen auch Grillparzers Charaktere zu ihrem Schaden immer wieder den Verlockungen von Glück und Ruhm. Bei beiden aber, Grillparzer wie Kleist, werden die Anstrengungen des Individuums sichtbar, sich auf ein ihm Gemäßes zurückzuziehen, der Wunsch innerhalb einer problematischen Welt festen Fuß zu fassen.

Dem gegenüber kennzeichnet Georg Büchners Haltung der radikale Verzicht auf die Bezwingung des Lebens. „Ich fühle keinen Ekel, keinen Überdruß; aber ich bin müde . . . Der Herr schenke mir Ruhe!“, schreibt der Dreiundzwanzigjährige in sein Tagebuch.<sup>3</sup> Büchners Anliegen ist eben nicht das Leben und die Aufgabe, dasselbe zu bestehen, sondern der Tod. Der Tod als dichterisches Erlebnis ist eine zu allgemeine Erscheinung, als daß man sich mit ihrer Feststellung begnügen könnte. Es gilt vielmehr, die besondere Beschaffenheit zu erfassen, in der das Bild des Todes innerhalb der einzelnen poetischen Welt auftritt. Für Goethe war der Tod das Hingehen einer Lebensform, um einer zweiten Raum zur Entfaltung neuen Lebens zu schaffen. Novalis sah den Tod, ganz im christlichen Sinne, als die Schwelle, über welche man vom beschwerten Erdendasein in ein strahlendes Jenseits tritt. Für Büch-

<sup>1</sup> *Werke*, Bibl. Institut, Bd. III (Leipzig, o. J.), *Der Zweikampf*, S. 419.

<sup>2</sup> *Werke*, J. G. Cotta'sche Buchhdlg. Nachf., Bd. VII, (Stuttgart).

<sup>3</sup> Zitiert von Arnold Zweig in *Lessing. Kleist. Büchner. Drei Versuche*. S. M. Spaeth-Verlag (Berlin, 1925), S. 139.

ner ist das Jenseits gleichbedeutend mit dem Nichts, der Tod lediglich Abschluß eines sinnlosen Daseins.

Jeder Vorstellung vom Tode entspricht eine dazugehörige Auffassung des Lebens. Von seinem alles auflösenden Ende aus gesehen, mit dem der Mediziner Büchner aus erster Anschauung bekannt war, wird auch das Leben entwertet. Für ihn ist der Tod „nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisierte Fäulnis, das ist der ganze Unterschied!“<sup>4</sup> Erst wenn man diese Einstellung gehörig würdigt, werden viele von Büchners Metaphern voll verständlich, eröffnet doch das sprachliche Bild den sichersten Weg in das Seelenleben des Dichters. Wenn zum Beispiel Büchner in einem Brief an seine Familie einen jungen Menschen schildert und von dessen Kleidung schreibt, er habe „ein rotes Barett auf dem Kopf, um den Hals einen Kaschmir-Schal, um den Kadaver einen kurzen deutschen Rock“ (Brief vom 27. Mai 1833, S. 231) getragen, so wundert man sich zunächst über den scheinbar unpassenden, burschikosen Ausdruck Kadaver für die Leiblichkeit des Beschriebenen. Bald aber erkennt man: das Leben erscheint dem jungen Dichter in der Gestalt des Todes. „Kadaver“ ist nur eine Vorwegnahme dessen, was jeder Leib binnen kurzer Frist wird. Der Gedanke an das Ableben, die Fäulnis alles Organischen ist so übermächtig, der Zustand des Todes so viel eindrucksvoller als das Lebendigsein, daß es kein Abweichen von den Tatsachen bedeutet, ja eine Forderung der poetischen Wahrheit ist, die Dinge gleich jetzt und hier beim rechten Namen zu nennen.

Ebenso aufschlußreich für das Erleben des Dichters wie die Metapher ist die Assoziation. Was dem Dichter beim Anblick der Dinge einfällt, wird wohl das eigentlich Wichtige sein. Tatsächlich wird Büchner beinahe von allem, was ihm entgegentritt, an den Tod erinnert. Der Wanderer, der ermüdet sein Bündel zur Erde setzt, wird durch den Anblick seiner Habseligkeiten an den Tod gemahnt. „Soll denn dieser Pack mein Grabstein werden?“ fragt er und fährt zur näheren Erläuterung dieses etwas unvermittelten Ausdruckes fort: „Ich schleppe diesen Pack mit wunden Füßen durch Frost und Sonnenbrand, weil ich abends ein reines Hemd anziehen will, und wenn endlich der Abend kommt, so ist meine Stirn gefurcht, meine Wange hohl, mein Auge dunkel, und ich habe gerade noch Zeit, mein Hemd anzuziehen, als Totenhemd“ (*Leonce und Lena*, S. 108). Man hat hier eine Kette von Bildern vor sich und vermeint in der Tat zu sehen, wie sich die Vorstellungen rein assoziativ, hervorgerufen von dem Gefühl der Todesnähe, aneinanderreihen. Der Abend erinnert den Redenden sogleich an den Lebensabend, und kaum spricht er das Wort Hemd aus, so wird auch schon ein Totenhemd daraus.

Und so geht es mit allem. Was die Gegenstände der augenblickli-

<sup>4</sup> *Gesammelte Werke*, Artemis Verlag (Zürich, 1944), S. 71. Alle weiteren Belege entstammen dieser Ausgabe.

chen Betrachtung immer sein mögen, sie beschwören unweigerlich Vorstellungen von Tod und Welken herauf. Je lebensfreudiger die Dinge sind, an die sich diese Assoziationen der Vergänglichkeit knüpfen, um so auffälliger wirkt der Kontrast und um so bezeichnender ist er für Büchners seelische Verfassung. Ein letztes Beispiel soll hier diese Stimmung veranschaulichen. Prinzessin Lena, bräutlich geschmückt und bekränzt, ein Abbild menschlichen und natürlichen Blühens, befindet sich in einem Garten und hält folgende Rede, welche den Zweck hat, die sie umgebenden Zeichen der Hoffnung in ihr Gegenteil zu verkehren: „... Ich habe den Kranz im Haar – und die Glocken, die Glocken! (Sie lehnt sich zurück und schließt die Augen.) Sieh, ich wollte, der Rasen wüchse so über mich, und die Bienen summten über mir hin; sieh, jetzt bin ich eingekleidet und habe Rosmarin im Haar. Gibt es nicht ein altes Lied:

Auf dem Kirchhof will ich liegen,  
Wie ein Kindlein in der Wiegen.“ (*Leonce und Lena*, S. 106)

Diese Worte haben um so mehr Gewicht, als die Figur mit ihnen in Büchners Komödie *Leonce und Lena* zum ersten Mal auftritt und sie diese Charakterisierung das ganze Stück hindurch begleiten wird.

Daß Büchner für sein Erstlingswerk, dessen Titel ja schon bezeichnenderweise *Dantons Tod* lautet, das blutige Grauen der französischen Revolution als Hintergrund gewählt hat, ist allein schon aufschlußreich. Den Motiven, die ihn dazu veranlaßt haben mögen, kommt man nahe, wenn man liest, was er über seine Geschichtsstudien schreibt: „Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem verlichen. Der einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich“ (Brief ohne Datum, S. 235). Die französische Revolution und das Schicksal Dantons lieferten Büchner einen idealen Stoff zur Darstellung seiner Überzeugung, daß der Mensch gegenüber den unerbittlichen Gesetzen des Universums ohnmächtig ist. Danton ist nicht das unschuldige Opfer des Terrors. Er geht an seinem Lebenskel zugrunde, der alle seine Kräfte lähmt und es ihm unmöglich macht, sich zu verteidigen. Auf die Frage, warum er es zu seiner Anklage habe kommen lassen, weiß er nur diese Antwort: „... wahrhaftig es war mir zuletzt zu langweilig. Immer im nämlichen Rock herumzulaufen und die nämlichen Falten zu ziehen! Das ist erbärmlich. So ein armseliges Instrument zu sein, auf dem eine Saite immer nur einen Ton angibt! – 's ist nicht zum Aushalten“ (*Dantons Tod*, S. 36). Schließlich wächst sein Lebensüberdruß zu solchen Dimensionen, daß er „lieber guillotiniert werden als guillotiniern lassen“ (*Dantons Tod*, S. 37) will.

Rascher, leichter Lebensgenuß scheint die einzige Möglichkeit zu sein, dem Daseinsekel zu entfliehen, und Danton sucht diesen Genuß in den Armen der Frauen. Abgesehen davon, daß auch dieses Treiben sein leeres Leben nicht ausfüllen kann, beschleunigt es seinen Untergang. Denn sein Gegenspieler Robespierre ist ein Tugendfanatiker, der das Laster durch ein Blutbad aus der Welt schaffen möchte und durch die Vernichtung Dantons einem höheren Tugendprinzip zum Siege zu verhelfen hofft. Aber Tugend ist nur geringere Genußfähigkeit. Es wird einmal gesagt: „Wir sind lasterhaft . . . d. h. wir genießen; . . . das Volk ist tugendhaft, d. h. es genießt nicht, weil ihm die Arbeit die Genußorgane stumpf macht“ (S. 28). Und wenn Danton „Robespierre seine Huren und Couthon seine Waden hinterlassen“ (S. 81) könnte, so würde es um Frankreich weniger hoffnungslos bestellt sein. Denn „es gibt nur Epikuräer, und zwar grobe und feine, Christus war der feinste“ (S. 31). Aber es wird angedeutet, daß auch Robespierre seinem Schicksal nicht entgehen kann. „Die Natur folgt ruhig und unwiderstehlich ihren Gesetzen; der Mensch wird vernichtet, wo er mit ihnen in Konflikt kommt“ (S. 52). Und diesen Konflikt scheint der Mensch schon durch sein bloßes Vorhandensein herauszufordern, denn was hier Naturgesetz heißt, ist nichts weiter als die schrittweise Zerstörung des jeweils Bestehenden.

Ein Leben, das dermaßen unter dem Schatten der Vernichtung steht, entbehrt nicht nur im allgemeinen jeder Freude, sondern ist auch voll von ganz konkreten Problemen. Eines der wichtigsten ist die Zeit, denn sie erscheint doppelt bedrohlich. Schon durch ihre bloße Existenz, ihren Ablauf allein, führt sie den Tod herbei. In jedem stillen Gasthauszimmer „picken die Totenuhren in den Wänden“ (*Leonce und Lena*, S. 114), aber auch im eigenen Innern beunruhigt das gleiche Geräusch: „Das Picken der Totenuhr in unserer Brust ist langsam, und jeder Tropfen Blut mißt seine Zeit, und unser Leben ist ein schleichend Fieber“ (S. 112). Dabei erhöht das transitive Verbum „picken“ an Stelle des im Zusammenhang mit Uhren gebräuchlicheren „ticken“ ungemein das Schmerzhaftes der Vorstellung.

Nicht minder bedrohlich ist aber die Zeit, die nicht vergehen will, und zwar aus ganz ähnlichen Gefühlsmomenten. Denn nicht bloß die vergehende Zeit erinnert an das vergehende Leben, sondern auch durch die stillstehende Zeit eilt das Leben unerfüllt seinem Ende zu. In Büchners Trauerspiel *Woyzeck* klagt der Hauptmann darüber, daß ihn der Militärbarbier zu schnell rasiert: „Langsam Woyzeck, langsam; eins nach dem andern! Er macht mir ganz schwindlig. Was soll ich denn mit den zehn Minuten anfangen, die Er heut zu früh fertig wird? Woyzeck, bedenk Er, Er hat noch seine schöne dreißig Jahr zu leben, dreißig Jahr! macht 360 Monate, und Tage, Stunden, Minuten! Was will er denn mit der ungeheuren Zeit all anfangen? Teil er sich ein, Woyzeck!“ (*Woy-*



zeck, S. 133). Die gewöhnlichen Verrichtungen des Alltags wie Rasieren, Ankleiden und Auskleiden bringen keine Rettung vor der Zeit; nicht nur weil ihr Vorrat sich erschöpft, weil sie, so sparsam und haushälterisch man auch mit ihnen umgehen mag, doch einmal zu Ende sind. Schließlich könnte man ja diese Unerheblichkeiten, wie es der Hauptmann zu wollen scheint, endlos ausdehnen und aneinanderreihen, um den lieben langen Tag mit ihnen auszufüllen. Aber dazu ist das Zeitbewußtsein des Menschen allzu wach, auf solch einfache Art läßt es sich nicht überlisten. Wenn man die Zeit totschiagen will, statt ihr einen Inhalt zu geben, so rächt sie sich gerade dadurch, daß sie die mechanischen Alltagsverrichtungen zur Unerträglichkeit macht und die Leere des ungenützten Lebens um so eindringlicher ins Bewußtsein ruft. Das Thema des Ekels vor dem ewig Gleichförmigen wiederholt sich bei Büchner in zahllosen Abwandlungen: „Das ist sehr langweilig, immer das Hemd zuerst und dann die Hosen darüber zu ziehen und des Abends ins Bett und morgens wieder heraus zu kriechen und einen Fuß immer so vor den andern zu setzen; da ist gar kein Absehen, wie es anders werden soll. Das ist sehr traurig“ (*Dantons Tod*, S. 52). Es verwundert also nicht mehr, daß das Motiv der Langeweile und des Müßigganges sich durch das gesamte Büchner'sche Werk zieht, denn mit ihm wird die Lebensproblematik des Dichters an einer ihrer wundesten Stellen berührt: Wie fülle ich die Zeit aus? Wie gebe ich meinem Dasein einen Sinn? Wenn also der gleiche Hauptmann im *Woyzeck* fortfährt und gequält ausruft: „Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an die Ewigkeit denke. Beschäftigung, Woyzeck, Beschäftigung“ (*Woyzeck*, S. 133), so ist es nicht irgendeine gleichgültige, zeitvertreibende Beschäftigung, nach der er verlangt, sondern hier wird der höchste sinngebende Akt gefordert, der imstande ist, das Leben aus seiner Vergänglichkeit und Verwesung zu reißen und die Zeit aufzuheben. Nach einer solchen sinn- und wertsetzenden Betätigung suchen nun viele Gestalten in Büchners Dichterwelt.

Die Büchner'schen Menschen sind keineswegs naiv. Sie wissen sehr wohl, worum es sich eigentlich handelt und womit die Leere der Existenz ausgefüllt werden könnte: durch Gemeinschaft mit anderen Menschen, Teilnahme am Schicksal des Nächsten. Hierin läge die Rettung vor dem Nichts. Aber gerade zur Gemeinsamkeit sind diese Menschen nicht befähigt. Ihr Erlebnis des „Grabes“ ist aufs engste verkettet mit dem Erlebnis vollkommener Isolierung. Büchner empfindet diese Verbindung für seine eigene Person, wenn er seiner Braut gesteht, er sei „allein wie im Grabe“ (Brief vom Februar 1834, S. 239). Wie zu erwarten ist, erfährt das Bewußtsein von der Vereinzelung des Menschen in Büchners Werk eine bedeutende Steigerung. Schon beim ersten Versuch, den der Einzelne unternimmt, einen Zugang zu seinem Nächsten zu finden, erkennt er die Unmöglichkeit seiner Bemühungen. „Wir wis-

sen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab – wir sind sehr einsam“ (*Dantons Tod*, S. 9). Statt Liebe findet der Mensch Liebesgenuß, und dieser, in seiner sinnlichen Körperlichkeit, die aufzudecken Büchner nimmer müde wird, erinnert an den organischen Zersetzungsprozeß, den Tod, dem es doch gilt zu entfliehen. „Ich liebe dich wie das Grab,“ (S. 9) „du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg“ (S. 9 f.), „ich will deine Leiche lieben“ (*Leonce und Lena*, S. 98), „laß mich dein Todesengel sein, . . . schöne Leiche“ (S. 114), sind nur einige der sonderbaren Formeln, mit denen diese Unglücklichen um Liebe werben, und sie drücken damit nur den geringen Abstand zwischen dieser Art von Liebe und dem Tode aus. Auch auf diesem Wege gelangen sie nicht zum Ziel, zur Sinngebung des Daseins.

Wem aber jede Brücke zum einzelnen Mitmenschen versperrt ist, der wird auch den Anschluß an die große Gemeinschaft der Menschen nicht finden. Also endet auch die politische Betätigung, jene andere Möglichkeit, die Büchner sieht, am Leben anderer teilzunehmen, mit einer Enttäuschung. Dies zeigt seine politische Tragödie *Dantons Tod*, aber auch des Dichters persönliche Entwicklung liefert denselben Beweis. Von einem, der sich so revolutionär gebärdet und betätigt hat wie Büchner, dessen Streitschrift *Friede den Hütten, Krieg den Palästen!*<sup>5</sup> mit hinreißenden Worten das Volk zum Aufstand ruft, mag man versucht sein zu glauben, er habe im Dienst am ausgebeuteten Volke eine Lebensaufgabe, im Ideal des Sozialismus einen Lebenssinn gefunden. Wie sehr würde man aber mit einer solchen Annahme fehlgehen. Denn der Fluch, der bei Büchner auf allen Bestrebungen lastet, besteht darin, daß sie keinen Zweck haben, sondern bloß eine Ursache: die Flucht vor der Leere des Lebens. „Was die Leute nicht alles aus Langeweile treiben! Sie studieren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheiraten und vermehren sich aus Langeweile, – und das ist der Humor davon – alles mit den wichtigsten Gesichtern, ohne zu merken, warum, und meinen Gott weiß was dazu“ (*Leonce und Lena*, S. 92). Man versteht, daß die Tätigkeitswörter in diesem Ausspruch beliebig vermehrt werden könnten, bis jede Möglichkeit menschlicher Tätigkeit genannt wäre. Die Wahrheit des Ausspruchs bliebe dennoch bestehen: Kein Tun wird dem unter dem Bilde des Todes gesehenen Leben Sinn verleihen. Auch die edelsten Bestrebungen bleiben sinnlos und werden in ihrer Belanglosigkeit als mechanische Reflexhandlungen, als Fluchtversuche vor der Zeit, den banalsten Alltagsübungen gleichgesetzt.<sup>6</sup> Und

<sup>5</sup> *Der Hessische Landbote*, Erste Botschaft (Darmstadt, Juli, 1834), S. 201.

<sup>6</sup> Von der Mechanisierung der Liebe und des Glaubens zeugt folgende Stelle aus *Leonce und Lena*, S. 122 f.: „ . . . der Mechanismus der Liebe fängt an sich zu äußern, der Herr hat der Dame schon einigemal den Schal getragen, die Dame

so versteht man auch, warum Büchner an seine Eltern schreibt: „Für eine politische Abhandlung habe ich keine Zeit mehr, es wäre auch nicht der Mühe wert, das Ganze ist doch nur eine Komödie“ (Brief vom Dezember 1832, S. 229).

Der Vergleich mit dem Theater ist tatsächlich naheliegend. Ein Leben, das alle Anstrengungen des Einzelnen, einen Sinn zu finden, vereitelt, muß dem Opfer wie das willenlose Scheinleben der Bühnenfiguren erscheinen. Die Vergleiche aus dem Gebiete des Marionettentheaters sind von jeher in der Literatur ein beliebtes Ausdrucksmittel für die Abhängigkeit des Menschen von blinden Mächten gewesen, die ihn einem unvermeidlichen Schicksal zuführen. Wir stellen daher Büchners Gebrauch solcher Vergleiche ohne Überraschung fest. Seinem Danton legt Büchner den schlagendsten Ausdruck dieses Ohnmachtsgefühls in den Mund: „Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst.“<sup>7</sup> Und in seiner Erbitterung über das Marionettendasein des Menschen erhebt er diese Metapher in einen metaphysischen Bezug: „Meine Freunde, man braucht nicht hoch über der Erde zu stehen, um von all dem wirren Schwanken und Flimmern nichts mehr zu sehen und die Augen von einigen großen, göttlichen Linien erfüllt zu haben. Es gibt ein Ohr für welches das Ineinander-schreien und der Zeter, die uns betäuben, ein Strom von Harmonien sind“ (*Dantons Tod*, S. 83). Oder ähnlich: „Ach, wir armen, schreienden Musikanten! das Stöhnen auf unserer Folter, wäre es nur da, damit es durch die Wolkenritzen dringend und weiter klingend wie ein melodischer Hauch in himmlischen Ohren stirbt?“ (Brief vom März 1834, S. 240).

Büchner gelangt demnach zur Einsicht, daß das entwertete Leben als eine Mischung von Puppenbühne und Hölle den hilflosen Menschen ohne Hoffnung auf Erlösung zu Tode peinigt. Von der beängstigenden Leere des Daseins aus gesehen, verliert sogar der Tod manches von seinen ursprünglichen Schrecken, und als Hoffnung auf Ruhe vor der entnervenden Hetzjagd des Lebens beginnt er sogar eine gewisse Anziehung auszuüben. Das Lied der Rosetta in *Leonce und Lena* drückt diese Stimmung vielleicht am besten aus:

O meine müden Füße, ihr müßt tanzen  
In bunten Schuhen,  
Und möchtet lieber tief, tief  
Im Boden ruhen. (*Leonce und Lena*, S. 98)

hat schon einigemal die Augen verdreht und gen Himmel geblickt. Beide haben schon mehrmals geflüstert: Glaube, Liebe, Hoffnung! Beide sehen bereits ganz akkordiert aus, es fehlt nur noch das winzige Wörtchen: Amen.“

<sup>7</sup> *Dantons Tod*, S. 47. Derselbe Gedanke wird aber auch in einem Brief an die Braut (März, 1834), S. 240, formuliert: „Alle Menschen machten mir das hippokratische Gesicht, die Augen verglast, die Wangen wie von Wachs, und wenn dann die ganze Maschinerie zu leiern anfing, die Gelenke zuckten, die Stimme herausknarrte und ich das ewige Orgellied herumtrillern hörte und die Wälzchen und Stifftchen im Orgelkasten hüpfen und drehen sah . . .“

Solche Äußerungen einer Todessehnsucht sollten nicht befremden.<sup>8</sup> Sie verraten keine veränderte Einstellung zum Tode, sondern bloß einen etwas verschobenen Gesichtspunkt. Es bleibt trotz allem eine gewisse Anhänglichkeit ans Dasein zurück, die schon rein biologisch als Lebenswille auftritt. Wenngleich der ganze Unterschied zwischen Sein und Nichtsein die jeweilige Art der Fäulnis ist und die des Lebens nur ein weniger verwickelter als die des Todes, so ist doch der Mensch „gerade einmal an diese Art des Faulens gewohnt“ und nur „der Teufel weiß, wie [er] mit einer andern zurechtkomm[t]“ (*Dantons Tod*, S. 71). Es ist, wie bei der Marionette, wieder eine beinahe außerhalb des menschlichen Willens wirkende Gewalt, die das Individuum zwingt, inmitten seines Elends auszuharren: das Gesetz der Trägheit, welches nur durch den letzten Vorstoß ins Nichts umgeworfen werden kann.

Angesichts eines so traurigen Lebens, dem gegenüber sogar der Tod eine Art Ruheversprechen und Erlösung bedeutet, muß notgedrungen die Frage nach der Lebensflucht auftauchen. Und in der Tat, ein Überblick über Büchners Werke belehrt uns, daß der Selbstmord in ihnen zu den gewöhnlichsten Erscheinungen zählt. Julie, eine der Zentralgestalten in *Dantons Tod*, und Woyzeck, die Hauptfigur im gleichnamigen Trauerspiel, enden durch eigene Hand; und schließlich führen ja auch Danton und Lucile wissentlich ihren eigenen Tod herbei. Da *Leonce und Lena* ein Lustspiel ist, läßt es der Dichter hier bei einem Selbstmordversuch bewenden. Und in der Fragment gebliebenen Novelle *Lenz* liegt ja das Motiv der Selbstentleibung schon im Stoff selber und wird von Büchner wiederholt berührt. In seinem *Lenz* ist es Büchner übrigens gelungen, gleich zwei der wichtigsten Fluchtmotive zu verbinden: Selbstmord und Wahnsinn. Die geistige Umnachtung als eine andere Möglichkeit, dem Zeitbewußtsein zu entgehen, beschränkt sich aber nicht auf diese Erzählung, sondern taucht auch bei Lucile in *Dantons Tod* auf. Es scheint aber, als begnüge sich der Dichter nicht mit dem Auslöschen der Persönlichkeit durch den Irrsinn. Die davon befallenen Personen, Lucile sowohl wie Lenz, müssen letzten Endes trotz ihrer geistigen Umnachtung zum allersichersten Mittel, der körperlichen Selbstvernichtung schreiten.

Die seelische und geistige Haltung, die dergestalt in Büchners Dichtungen sichtbar wird, ist Nihilismus. Nun ist aber auch der Nihilismus, so negativ er die Welt beurteilen mag, ein ganz bestimmtes Lebensgefühl und muß sich als solches gegen andere, widersprechende Wertsysteme abgrenzen und behaupten. Tatsächlich sehen sich die Gestalten Büchners

<sup>8</sup> Walther Rehm, in seinem Buch *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, Max Niemeyer (Halle/Saale, 1928) S. 459, bezeichnet diese Sehnsucht nach dem Tode als den Kern von Büchners Einstellung. Aber er fühlt wohl, daß damit die eigentümliche Kompliziertheit der Erscheinung nicht getroffen wird und gibt zu, daß der Dichter über die bloße „Todesverliebtheit“ hinausgekommen sei, ohne aber näher auseinanderzusetzen, wie sich diese Überwindung äußere.



dauernd gezwungen, zu höheren Wertansprüchen Stellung zu nehmen und die Lehre von der Verwesung des Lebens gegen dieselben zu verteidigen. Dies geht allerdings nicht auf dem Wege der Widerlegung, denn ein Lebensgefühl ist keine wissenschaftliche Beobachtung: es kann sich bewähren oder es kann versagen, aber es kann nicht abgestritten werden. Büchner weist die Wertansprüche, die sein Lebensgefühl gefährden, zurück, indem er sie abwertet. Und die ersten Gegenstände dieses Prozesses sind jene Disziplinen, die direkt oder indirekt Instrumente der Wertsetzung werden können. Aus Straßburg teilt Büchner seinem Bruder folgende Gedanken mit: „Ich habe mich jetzt ganz auf das Studium der Naturwissenschaften und der Philosophie gelegt und werde in kurzem nach Zürich gehen, um in meiner Eigenschaft als überflüssiges Mitglied der Gesellschaft meinen Mitmenschen Vorlesungen über etwas ebenfalls höchst Überflüssiges, nämlich über die philosophischen Systeme der Deutschen seit Cartesius und Spinoza, zu halten“ (Brief vom 2. September 1836, S. 286). Fühlt man sich versucht, solche Äußerungen als einen „Scherz“ abzutun – obwohl es sich noch zeigen wird, daß es Büchner gerade dort, wo er scherzt, bitter ernst meint – so wird man daran durch eine andere Stelle aus seinem Briefwechsel verhindert, wo der Dichter vorgibt, in dem Studium der Philosophie geradezu zu verdummen, und erklärt, er lerne in dieser Disziplin „die Armseligkeit des menschlichen Geistes wieder von einer neuen Seite kennen“ (Brief vom September 1835, S. 260). Und auch in seiner Dichtung hat er in der Gestalt König Peters in *Leonce und Lena* dem systematischen Denken den Stempel des Verächtlichen und Lächerlichen aufgedrückt. Im Grunde handelt es sich um nichts als das schon beobachtete Bestreben, alles, was möglicherweise das Leben fördern könnte, zu diskreditieren. Nun wird es aber klar, warum sich diese Abwertungsversuche mit Vorliebe gegen geistige Prinzipien wenden. Denn Büchners Welt ist eine, wo die Materie selbstherrlich geworden ist und ihre Übermacht durch eine konsequente Angriffsstellung gegen den Geist behaupten muß. Der oberste aller Werte und das höchste geistige Prinzip ist Gott. Gegen ihn müßte sich das Büchnersche Lebensgefühl zuallererst wenden. In der Tat finden sich zahlreiche Belege in den Schriften des Dichters, die seinen Streit mit Gott und die Ablehnung des Göttlichen sichtbar machen. Die radikalste Leugnung Gottes aber gelingt Büchner dort, wo er ihn mit dem grundlegenden Prinzip seiner eigenen Welt, dem Nichts, einfach identifiziert. In *Dantons Tod* heißt es einmal: „Was willst du denn? – Ruhe. – Die ist in Gott. – Im Nichts. Versenke dich in was Ruhigeres als das Nichts, und wenn die höchste Ruhe Gott ist, ist das Nichts Gott?“ (*Dantons Tod*, S. 71). Und ähnlich: „Die Welt ist das Chaos. Das Nichts ist der zu gebärende Weltgott“ (S. 84). Um dies als Atheismus zu verstehen, bedürfte man nicht der wörtlichen Bestätigung „... ich bin Atheist“ (S. 71) aus dem Munde Dantons. Aber auf die

Widerlegung Gottes oder eines sonstigen Geistigen kommt es ja nicht an. Büchner verfügt über ein viel vernichtenderes Mittel, jeden Wertanspruch, welchen Ursprungs er auch sein möge, zu zerstören: seinen Witz.

Wenn man sich den zahlreichen Wortspielen, Witzeleien und Ironien in Büchners Werk gegenüber sieht, so fragt man sich natürlich sogleich, welche Funktion dem Humor, bizarr und grotesk wie er ist, innerhalb dieser Welt der Verneinung zufällt. In einem Brief an die Familie, worin sich Büchner gegen die Beschuldigung des Hochmuts verteidigt, schreibt er folgende Worte, die den ersten Einblick in das Wesen seines Humors gestatten: „Man nennt mich einen Spötter. Es ist wahr, ich lache oft; aber ich lache nicht darüber, wie jemand ein Mensch, sondern nur darüber, daß er ein Mensch ist, wofür er nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal teile“ (Brief vom Februar 1834, S. 238). Kann man schon hieraus auf einen Humor schließen, der nicht Selbstzweck ist, sondern einer wichtigeren Sache dient, so analysiert Büchner seine eigene verzweifelte Witzigkeit noch deutlicher und ins Einzelne weisend in einem Dialog zwischen dem Prinzen und seinem Narren in *Leonce und Lena*. Der Prinz wünscht, von der unbequemen Gegenwart des Staatsrates befreit zu werden und wendet sich an seinen Diener:

Leonce: . . . Valerio, gib den Herren das Geleite!

Valerio: Das Geläute? Soll ich dem Herrn Präsidenten eine Schelle anhängen? Soll ich sie führen, als ob sie auf allen vieren gingen?

Leonce: Mensch, du bist nichts als ein schlechtes Wortspiel. Du hast weder Vater noch Mutter, sondern die fünf Vokale haben dich miteinander gezeugt. (*Leonce und Lena*, S. 103.)

Aber nach pragmatischen Grundsätzen, die den Wert einer Handlung nach ihrem Resultat beurteilen, ist Valerios Wortspiel gar nicht so schlecht, denn es erreicht mit spielender Leichtigkeit auf dem kürzesten Wege einen Zweck, zu dem sonst bloß beschwerliche und undramatische Umwege führen würden:<sup>9</sup> die Erniedrigung der Staatsmacht in den Personen des Präsidenten und seiner Begleiter. Mittels der Umwandlung des Wortes „Geleite“, in „Geläute“, die durch Klangähnlichkeit möglich gemacht wird, und mit Hilfe der Assoziationen „Geläute-Schelle-auf allen vieren“, wird die Überzeugung ausgesprochen, der Herr Präsident und die Herren vom Staatsrat seien eine Herde Ochsen. Das Hohe, Achtungsgebietende ist auf die Erde gezerzt und dem Animalischen gleichgesetzt worden. Es muß alle seine Ansprüche auf Ehrfurcht aufgeben und unter dem boshaften Gelächter des Nihilisten seines Weges ziehen. Es ist beinahe

<sup>9</sup> Sigmund Freud, in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 4. A. (Leipzig, 1925), erklärt das Witzige als seelische Ökonomie, das Lachen als „ersparten Aufwand.“

immer dasselbe Prinzip, das hinter Büchners Humor steckt. Wieder ist es der Dichter selbst, der uns zu tieferen Einsichten verhilft. Valerio setzt nämlich die Betrachtungen über seine Witzigkeit fort: „Kommen Sie jetzt meine Herren. Es ist eine traurige Sache um das Wort kommen. Will man ein Einkommen, so muß man stehlen; an ein Aufkommen ist nicht zu denken, als wenn man sich hängen läßt; ein Unterkommen findet man erst, wenn man begraben wird, und ein Auskommen hat man jeden Augenblick mit seinem Witz, wenn man nichts mehr zu sagen weiß“ (*Leonce und Lena*, S. 103 f.). Der gemeinsame Bestandteil in den Zeitwörtern entkommen, aufkommen, unterkommen und auskommen, in Verbindung mit ihren verschiedenen Bedeutungen, gibt Valerio die Möglichkeit, in aller Kürze sein pessimistisches Bild des Lebens zu entwerfen: Um nicht zu hungern, muß man stehlen, die einzig mögliche Erhöhung ist das Aufgeknüpftwerden, Ruhe gibt es nur im Grabe. Alles Dinge, die uns schon bekannt sind. Neu ist allerdings die Erkenntnis, daß man sich, wenn man nicht weiter weiß, mittels eines Witzes helfen kann.<sup>10</sup>

Die Idee der Rettung durch den Witz erfährt eine gewaltige, symbolhafte Steigerung in einer Szene des Dramas *Dantons Tod*. Der aufständische Pöbel von Paris hat sich eines jungen Mannes bemächtigt und der Unglückliche soll kurzen Prozesses aufgehängt werden. „Er hat ein Schnupftuch! ein Aristokrat! an die Laterne! an die Laterne!“ (*Dantons Tod*, S. 15) brüllt die mordlustige Menge. Auf die Bitten des Opfers um Erbarmen ertönt nur eine Antwort: An die Laterne! Da ergibt sich der junge Mensch in sein Schicksal: „Meinetwegen, ihr werdet deswegen nicht heller sehen,“ ruft er seinen Henkern zu. Aber, o Wunder, dieser letzte Scherz, Ausgeburt des Galgenhumors, bewirkt, was die Appellation an die Menschlichkeit nicht vermochte: mit Bravorufen läßt man den Witzbold laufen. In ein großartiges Bild gedrängt, wird hier das ganze Unwesen der Revolution sichtbar: die rohe Masse, die Gesetzlosigkeit, der an allen Ecken lauernde, von einem Nichts abhängende, gewaltsame Tod. Was kann in einer solchen chaotischen Welt den Einzelnen noch retten, wenn es ihm an den Kragen geht? Büchners Antwort ist: allenfalls ein Wortspiel, ein Bonmot, ein witziges Aperçu. Damit gewinnen wir aber die letzte Formulierung für Büchners Komik:

<sup>10</sup> Karl Viëtor (*Georg Büchner*, A. Francke AG, Bern, 1949, S. 182 f.), legt diese Stelle in Hinsicht auf die besondere Beschaffenheit von Valerios Eigenart aus und kommt zu dem Schluß, daß dieser Witz die „Behendigkeit eines Kopfes, der nichts weiß von Höhe und Tiefe des inneren Lebens,“ verrate. Es ist aber m. E. gerechtfertigt, die Aussprüche des Narren, wie es hier geschieht, als typische Beispiele von Büchners Gesamtdisposition anzusehen, zumal ja diese Art Witzigkeit nicht nur in *Leonce und Lena* auftritt und auch da nicht auf Valerio beschränkt ist. Und sogar in der Beschränkung auf *Leonce und Lena* allein scheint mir die Verallgemeinerung besonders zulässig, denn es ist, als habe Büchner hier die Komponenten seines Wesens, auf echt dramatische Weise, in seine Bühnenfiguren aufgespalten. In der Terminologie des vorliegenden Aufsatzes entfielen auf den Prinzen die den Tod, auf Valerio die den Witz anstrebende Neigung von Büchners Charakter.

sie rettet das im zeitlich Vergänglichen, Materiellen verhaftete Individuum vor den falschen Ansprüchen eines sich pompös gebärdenden Ewigen und Geistigen, und dies geschieht durch dessen Entlarvung als etwas Verächtliches oder Lächerliches; es wird zu Fall gebracht und versinkt im biologisch Stofflichen, in der schwärenden, faulenden Materie. Und dies ist auch die wahre Ursache für die vielen Unflätigkeiten bei Büchner.

Von hier aus werden auch diejenigen Szenen verständlicher, deren Komik nicht so sehr im einzelnen Wort wie in der ganzen Situation begründet ist und die daher schwerer zugänglich sind. Im Grunde handelt es sich um die gleiche Erscheinung. Die Auftritte zwischen Woyzeck, dem Titelhelden von Büchners erschütternder Tragödie, und dem Arzt sind von einer unwiderstehlichen Komik, aber das Lachen ist, wie ja auch sonst bei Büchner, keine eigentliche Erleichterung, sondern viel eher eine schmerzliche Konvulsion, was denn auch ganz zu der Natur dieses Humors paßt, der doch nur äußerlich als Sieg auftritt, in Wahrheit aber den tragischen Verzicht auf jede Hoffnung bedeutet. Was aber ist es, das im *Woyzeck* zum Lachen bringt? Wenn der Doktor lamentiert, „ich hab's gesehn, Woyzeck; er hat auf die Straße gepißt, wie ein Hund – und doch drei Groschen täglich! Woyzeck, das ist schlecht, das ist schlecht; die Welt wird schlecht, sehr schlecht . . . Ich hab's schriftlich, den Akkord in der Hand! . . . Woyzeck, er hätte doch nicht an die Wand pissen sollen“ (*Woyzeck*, S. 140), so ist es die Würde des Menschentums, die Freiheit des Geistes selbst, die hier vergewaltigt werden. Denn die Vorgeschichte dieses Zusammenstoßes zwischen dem Regimentsfaktotum und dem Militärarzt ist kurz folgende: um eines „wissenschaftlichen“ Experimentes willen darf Woyzeck als Nahrung nur Erbsen zu sich nehmen und ist sogar gezwungen, seine Notdurft unter ärztlicher Überwachung zu verrichten. Wieder entsteht die Komik aus der Degradierung einer hohen Idee zugunsten des rein Zoologischen in der menschlichen Natur.

Wir haben Ursache anzunehmen, daß dort, wo sich Büchners grausiger Witz bemerkbar macht, der Kern seines Leidens zu suchen ist. *Woyzeck* ist die Tragödie des einfachen, anspruchslosen Menschen, der bemüht ist, sich in einer feindseligen Welt zu behaupten. Aber es ist alles vergebens. Selbst die Natur erscheint ihm von bösen Geistern bevölkert, ganz seinen Erfahrungen unter den Menschen entsprechend, denn er ist der Allerniedrigste in der Garnison, verachtet und getreten von allen. So bedrückend ist seine irdische Existenz, daß er sich auch das Himmelreich nach ähnlichen Grundsätzen eingerichtet vorstellt: „Unsereins ist doch einmal unselig in der und der andern Welt. Ich glaub, wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen“ (*Woyzeck*, S. 134). Wie kann solch ein verlassener Mensch, der zudem noch von Armut geplagt ist, jemals eine höhere, von geistigen Prinzipien regierte Lebensweise anstreben? Niemand kennt diese Unmög-



lichkeit besser als Woyzeck selbst: „Ja, Herr Hauptmann, die Tugend, ich hab's noch nicht so aus. Sehn Sie, wir gemeine Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur; aber wenn ich ein Herr wär und könnt vornehm reden, ich wollt schon tugendhaft sein“ (S. 134). Was ist dies anderes als einer von Büchners schmerzlichen Witzen, wenn im Gefühl dieses simplen Menschen ein tugendhaftes Leben so gänzlich vom materiellen Besitz einer Uhr oder eines Hutes abhängig erscheint? Ähnlich wie in *Dantons Tod*, nur auf einer anderen Stufe, geht es im *Woyzeck* um den Konflikt zwischen Tugend und Natur. Aber was hilft es dem Hauptmann, daß er in diesem Stück der vornehmste und daher auch der tugendhafteste ist? Woyzeck geht zugrunde, aber auch ihn, den Tugendmenschen, wird das Schicksal nicht verschonen. Dem Arzt, Kenner und Advokaten der Verwesung, bleibt es überlassen, dem Hauptmann sein Urteil zu verkünden: „Hm! aufgedunsen, fett, dicker Hals, apoplektische Konstitution. Ja, Herr Hauptmann, Sie können eine Apoplexia cerebri kriegen; Sie können sie aber vielleicht auch nur auf der einen Seite bekommen und dann auf der einen gelähmt sein“ (*Woyzeck*, S. 143). Die einzige Freiheit, die der Mensch in dieser von ehernen Gesetzen regierten Welt hat, ist die gewaltsame Beschleunigung seines Endes. Von dieser Freiheit macht Woyzeck schrecklichen Gebrauch. Als man ihm auch noch seinen letzten, einzigen Besitz raubt, die Geliebte, wird er zum Mörder und Selbstmörder.

Diese verhältnismäßig eingehende Untersuchung des Trauerspiels *Woyzeck* ist in Hinblick auf die mittelmäßige, ja unterdurchschnittliche und völlig ungeistige Natur der Titelfigur gerechtfertigt. Denn Woyzeck stellt in mancher Hinsicht den Gegenpol zu dem blasierten Danton vor. Von Danton, dem in jeder Beziehung hochstehenden und durchaus geistigen Menschen, zu dem erniedrigten Menschentypus des Woyzeck ist ein Bogen geschlagen, der sämtliche menschliche Möglichkeiten umspannt. Nicht die Tragödie des Geistes hat Büchner schreiben wollen, wie es noch aussehen mag, wenn man nur *Dantons Tod* im Auge hat, sondern die des Lebens in jeder Gestalt, was klar wird, wenn man auch *Woyzeck* im Blickfeld behält.

Büchner hat uns vier dichterische Werke hinterlassen. Drei davon sind Tragödien. Das vierte, *Leonce und Lena*, hat der Dichter zwar ein Lustspiel genannt (und für ein Preisausschreiben verfaßt!), was aber nicht daran hindert, daß sich auch hier Einblicke in die grundlegend tragische Beschaffenheit des Lebens eröffnen. Daß es Büchner jedoch überhaupt möglich war, eine Komödie zu schreiben, ist weiter nicht verwunderlich. Es hat sich ja gezeigt, daß die Sehnsucht nach der Verwirklichung des Schönen seinen weltverneinenden Hohn gleichsam erst erzeugt, aus Furcht einer Illusion zum Opfer zu fallen. Neben manchen Einzelheiten sind es Büchners Frauengestalten, und unter diesen vornehmlich Lucile und Julie in *Dantons Tod*, die des Dichters Glauben an die

Liebe verkörpern. Daß sie ihre Liebe mit dem Tode bezahlen müssen, ist ein weiteres bedeutsames Symptom für die hoffnungslose Beschaffenheit von Büchners Welt. Daß aber eine solche Treue bis in den Tod überhaupt möglich ist, spendet doch einen Trost.

Um diese Liebe und Treue zum Siege zu führen, dazu fehlte dem Lebensüberdrüssigen die nötige Kraft. Ein frühzeitiger Tod, der vielleicht mit seiner erschütternden Müdigkeit in engem Zusammenhang steht, erlöste den jungen Dichter von der Notwendigkeit eines solchen Kampfes. Mit tiefer Selbsterkenntnis hat er uns ein zum Staunen treffendes Bild seiner selbst entworfen:

Er war so alt unter seinen blonden Locken. Den Frühling auf den Wangen und den Winter im Herzen! Das ist traurig. Der müde Leib findet sein Schlafkissen überall, doch wenn der Geist müd ist, wo soll er ruhen? Es kommt mir ein entsetzlicher Gedanke: ich glaube, es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie sind. (*Leonce und Lena*, S. 113.)



## THE WRITER IN CONFLICT WITH HIS AGE A STUDY IN THE IDEOLOGY OF HERMANN HESSE

PETER HELLER  
Harvard University

Hermann Hesse's work extends over more than half a century. The present essay does not deal primarily with the views of the early "esthete" or with the creator of *Peter Camenzind* (1904), with the Hesse of *Unterm Rad* (1905) or of *Roßhalde* (1914). We are concerned with the problematic author of the twenties and thirties who explored the depths of the psyche and confronted what he felt to be the desperate and chaotic aspects of his age, with the Hesse of *Demian* (1919), *Siddhartha* (1922), *Kurgast* (1924-25), of *Der Steppenwolf* (1927), of *Narziss und Goldmund* (1930), of *Die Morgenlandfahrt* (1932), and *Das Glasperlenspiel* (1943). As the title of this essay indicates, we shall inquire into Hesse's views concerning the relation between the writer and his age. Since our topic is theoretical in nature, the aim of the inquiry is to establish Hesse's ideological position rather than to evaluate the esthetic qualities or the artistic symbols which characterize his fiction and his poetry.<sup>1</sup>

### Reality

For Hesse the drama, the sublime tragedy, and the genuine achievements of man take place in an inner realm. He likes to attack external reality as the one thing to which we should pay least attention. "Reality is annoying enough. It is always present while . . . more beautiful things . . . of which we have greater need, require our attention and care. . . . Reality is shabby and dreary. It always disappoints us. The only way to change reality is to deny it and to show that we are stronger than it" (T, 117). And yet this "refuse of life" defeats the efforts of the poet. He can accept the eternal contradictions and encompass the irreconcilable opposites, but he can do so only in his writings. How strange and frightening! Of all the sublime insights, of all the noble and magnificent sentiments which we find in their works, the artists — almost all of them — could transfer nothing or very little into the realities of their own lives (B, 91). If they could practice their wisdom they would be paragons of

<sup>1</sup> For details of reference, cf., A. Lemp's bibliography in: Max Schmid, *Hermann Hesse. Weg und Wandlung* (Leipzig und Zürich: Fretz und Wasmuth, 1941). Note the following abbreviations: B (*Betrachtungen*, Berlin: S. Fischer, 1928); BC (*Blick ins Chaos*, Bern: Verlag Seldwyla, 1922); DG (*Dank an Goethe*, Zürich: W. Classen, 1946); G (*Die Gedichte*, Zürich: Fretz und Wasmuth, 1942); GB (*Gedenkblätter*, Zürich: Fretz und Wasmuth, 1946); KF (*Krieg und Frieden. Betrachtungen zu Krieg und Politik seit dem Jahr 1914*, Zürich: Fretz und Wasmuth, 1946); KG (*Kurgast*, Berlin: S. Fischer, 1925); NR (*Die Nürnberger Reise*, Berlin: S. Fischer, 1927); ST ("Traktat vom Steppenwolf" in: *Der Steppenwolf*, Zürich: Manesse, 1930; the "Traktat" is contained in the novel and separately numbered); T (*Traumfahrt*, Zürich: Fretz und Wasmuth, 1945); WM (*Eine Bibliothek der Weltliteratur*, Zürich: W. Classen, 1946).

humanity, eminently happy men, but they would not be artists. They would have no reason to inflict upon themselves the complicated labor of creative work (B, 187 f.).

Hesse confesses that he has known many hours when he longed to be normal (B, 91) and to share reality with the well-adjusted. Why did the common pursuits and pleasures of life have no stronger hold upon him? Neither business, nor family, nor even women could dispel his disgust. He could neither eat nor digest, neither sleep nor stay awake (G, 361 f.). Like an old beggar who condemns the age, he turned the barrel organ of his verse, envious of the dancers and the saxophones.<sup>2</sup> To be a writer was to practice a useless and dishonest profession. It was good to listen to those who proved the futility of Hesse's creative attempts (NR, 115). For he was but a shabby lone wolf, one of the family of schizophrenics just gifted enough and sufficiently harmless to be in no need of internment (KG, 13).

Hesse's attack on the world is never without self-irony. It is always linked to the author's need of vindicating his existence as a writer before the tribunal of his own conscience (B, 91). Again and again, Hesse is constrained to reestablish his own faith in the mission of the artist.

The immortals of the past, Hesse asserts, had all been strange, suffering, and complicated people. Disgust with reality was at the very root of their creative power. Were they, then, merely poor neurasthenics? Was it better to be a good citizen, a tax payer, to raise children and to do business? If factories, cars and offices were the really normal things, why build museums, why collect and guard and exhibit these toys of ailing artists? Or did this tomfoolery, this nonsensical hocus-pocus contain, after all, something essential? Did it reveal something of the meaning and true value of human existence? And why were the railroad stations, the tenements and warehouses, why were all the creations of our utilitarian age so hideous and hopeless, fit only to nauseate a man and to persuade him to suicide? Was Hesse, the crazy poet, really crazy and sick because he failed to adjust to the way things happened to be? No, answered Hesse, it was better by far to suffocate and to die in this world of ours than to approve of it (NR, 96). And yet, the very rigor of this answer suggests that the poet is caught in a vicious circle in which each self-justification gives rise to new self-accusations.

### The Philistines

Hesse seems least embarrassed by self-doubt in his condemnation of complacent mediocrity. He can sympathize, so he claims, with the saint and with the libertine, but not with the man who timidly lives between both. As antipode of the genius, the bourgeois shuns the extremes of self-dedication. He will never consent to his own annihilation. He wants to serve God, but he also likes a little intoxication. He wants to be virtuous,

<sup>2</sup> H. Hesse, *Krisis* (Berlin: S. Fischer, 1928), pp. 29 f., 38.



but he also would like some fun. He tries to settle down in a lukewarm intermediary zone, in a sphere of wholesome moderation. At the expense of intensity he attains security. Instead of being possessed with God, he has his peace of conscience. Instead of the delights and ecstasies of the spirit or of the flesh, he reaps comfort and enjoys conveniences which he prizes more than his inner freedom (ST, 18-20).

Throughout Hesse's writings the compromise of the bourgeois appears as the negative correlate to that synthesis of opposites which is the author's ideal. The Philistine settles at a level low enough to evade all vital and spiritual conflicts. Through his extraversion and materialism, through his observance of conventions, and through his obedience to superannuated laws, through his worship of power, and through his subservience to official institutions, he kills both spirit and soul.

The Philistine attempts to thwart the development of the artist. He gladly pays his respect to the established celebrities, but the wish to become a poet he considers an absurdity and a disgrace. Thus all figures, all efforts which transcend the commonplace are praised by textbooks and teachers only after they have become innocuous and a matter of the past. With respect to aspirations and actions here and now, the Philistine pedagogues — so it seemed to Hesse as a student — conspired to prevent the young generation from growing into fine, free men (T, 98). The world in its inertia is set against the daring and independence of genius. Hence every growing artist must choose once in his life between the values of the Philistines and the ideals of his own, between art and profit (GB, 13).

In his daily life, in his vices and virtues, the artist dramatizes his antagonism to the ordinary, dull, and conscientious citizen. "People who perform regular and organized work . . . who attend to their pleasures with watch in hand, have no idea in what a lazy, irregular, moody, time-wasting fashion a poet spends his dubious existence. . . . No superior, no office, no ruling tells me when I have to get up in the morning and when I have to go to bed at night. . . . No deadline is set for my work, and it is nobody's business whether a poem of three stanzas takes me an afternoon or three months" (NR, 17 ff.). In contrast to Mann, whose insistence on work, discipline, thoroughness, and sobriety conveys a sympathy with bourgeois virtues, Hesse consciously emphasizes the inspired irresponsibility of the artist to indicate his opposition to the ways of the Philistine. "My waste of time [is] . . . not merely the result of laziness and disorder. It is also a conscious protest against the maddest and most sacred motto of the modern world, against the sentence 'Time is money'" (NR, 21).

However, Hesse would concede that he is not altogether consistent in his campaign against the Philistines. In his opinion, most intellectuals and artists cannot completely dissociate themselves from the bourgeoisie.

They form the considerable group of outsiders who, as individuals, have developed far beyond the bourgeois. They know the ecstasy of meditation as well as the gloomy joys of hatred and self-hatred. They are contemptuous of virtue, law, and common sense. And yet out of some weakness or inertia they cannot take the leap into the free, wild space of the universe. They cling with infantile sentiments to the heavy maternal body of the bourgeoisie. They resign or compromise, they despise the bourgeoisie and yet they are part of it, and strengthen and glorify it. In order to live, they must affirm mediocrity. Frequently esteemed by the Philistines for their great talents, these individuals fall short of perfection. They do not reach the heights of the truly tragic, but in the hell of their calamities their gifts mature and become fertile (ST, 21-23).

The highest place in Hesse's hierarchy is reserved to the greatest sufferer, to the man who lives in complete defiance of the Philistines. "The word tragic, that . . . mystical word which has come down to us from . . . the mythical youth of mankind . . . signifies nothing else but the fate of the hero who perishes because he follows his own stars in defiance of the accepted laws." His fate reveals to mankind again and again the knowledge of its innermost being. For the tragic hero demonstrates to the millions of cowards that disobedience to man-made rules is no act of crude wilfulness but loyalty to a higher and more sacred law. The herd demands of everybody adjustment and subordination. However, its highest honors are not granted to the patient and docile but to the few who are stubborn, who follow their inner voice and remain true to their own mind (KF, 132 f.).

The Philistine fears nothing more than self-discovery. Yet to become aware of one's innermost nature, to strive towards it, to live in harmony with it, to possess it, constitutes the one and only valid goal of human existence. Real progress is possible only when men find the courage to live their own fate. All literature has but the purpose to point the way to the real self (HG, 273). For "the kingdom of God is within you" (HB, 59).

### Politics and Social Change

This faith afforded the basis for Hesse's hostility to his age and his public. For, unlike Mann, he has retained his aversion to politics, to public affairs, and indeed, to all larger social intercourse throughout his entire career.

What could politics be to the man who felt the courage to be himself! He cared neither for monarchy nor for democracy, neither for revolutionaries nor for conservatives. His was a sacred egotism. He valued only the mysterious power of life within him, which neither money nor external power nor any other of the substitutes and inventions born of self-distrust could preserve or intensify (KF, 136 f.).

Even in the instances in which Hesse seems to grant that politics can be more than a product of greed and ambition, he assigns to the politicians a place far below the artist and thinker. The politicians think that with electoral reforms and the like they are the makers of progress. In reality, they lag centuries behind and merely attempt to translate into practice on a small scale one or the other of the presentiments and thoughts of the spiritual men (B, 90).

The poet knows that human lives cannot be reduced to arithmetical problems. To him, the calculations of the economists are empty fantasies. For him, there exist neither the fates of capitalism nor those of socialism. He can offer no program to the young generation. He can only tell them that "action never came from one who had asked before, 'What am I to do?' Action is like the light that bursts forth from a goodly sun . . . It cannot be hatched out in the brain or decided upon by hairsplitting" (KF, 157).

Though Hesse — after the First World War — seemed convinced that the overwhelming majority of his fellowmen were hopelessly immature, he addressed German youth as if it formed a congregation of potential saints or supermen. Every one of them was to be "strong and true to himself, trusting in nobody but himself and in the fortune which favors the strong and the bold" (KF, 188). Actually, Hesse's message, though couched in the ambiguous and aggressive pathos of Nietzschean diction, was one of peace, good will, and acceptance of the situation in which the *Reich* found itself in 1918.

Curiously enough, the lack of positive orientation implicit in Hesse's general aversion to public affairs, never prevented him from forming clear-cut and consistent opinions on the specific political issues of the day.

The period of the First World War, Hesse wrote, was great only for those to whom the experience of death and danger brought for the first time a breath of inner life (KF, 105 f.). The poets needed no such reminder. Dedicated to true human values, they had to protest against the organized madness which destroyed all intellectual integrity and denied the unity of European culture (DG, 14 f.). "Irresponsible scribbling, some of it inspired by enthusiastic intoxication and some of it simply bought, became the order of the day. . . . Even famous scholars and authors all of a sudden wrote like sergeant majors. The bridge between the spirit and the people seemed to have been destroyed, in fact, it seemed as if the spirit had ceased to be" (DG, 13). In that period the "men who lived outside the world" and who warned against the insane recklessness of political and military leaders, were no longer considered mere poets but were branded as defeatists, grumblers, and enemies of the fatherland (KF, 104 f.).

Hesse spent the years of the First World War in Switzerland, engaged in a book service for prisoners of war. He was equally opposed

to the killing and to the bureaucratization brought about by the war. The authorities, he felt, stifled all individual life. In this respect his wartime experience appeared to Hesse as a repetition of his experiences at school. The authorities led men to murder one another without cause (KF).

In spite of his aversion to mass society and his antipolitical bias, Hesse — always anti-authoritarian and deeply concerned with the unhampered development of the individual — was led to assume the position of a democratic progressive. Though hunger, poverty, red flags, the republic, and popular enthusiasm were not the “truly ‘great’ things” (KF, 107), Hesse hoped the Weimar democracy would prove a turning point in German history.

In the eighteenth and early nineteenth centuries Germany had cultivated the inwardness of poetry, music, and philosophy. With the rise to power and material wealth, Germany had lost its soul. Total defeat could lead to a rediscovery of the nation’s real self. While the Germans could not return to small peaceful towns and compose poetry or play sonatas (KF, 118), the people could now gain independence and maturity. Once again Germany might enrich the world by a steady, quiet stream of warmth and thoughtfulness (KF, 111).

As the promise of Weimar failed and Germany turned toward National Socialism, Hesse, a naturalized Swiss citizen, became increasingly pessimistic. A compromise with the tenets and practices of the Nazis had always been out of the question for him. By 1938 he felt that the machine of the modern state — “the machinery for making money and for waging wars into which the world has turned” — must smash itself to pieces before enduring new creations would become possible. And yet the poet must strive to preserve “the life of the soul” or, at least, the longing for it. We must play “our little flutes” amidst the noise of cannons and loud-speakers. We must accept the fact that this activity seems quite hopeless and, indeed, ridiculous. This must be “our form of bravery.”<sup>3</sup>

Germany’s betrayal of her mission and the lack of soul in the entire modern world was brought about, according to Hesse, chiefly by the industrial revolution, that “strange transformation” of men and things engendered like a disease from the smoke of the first steam engines (KF, 112). For the poet the factory is the symbol of the chase after money, of slavery, and sinister imprisonment (G, 297). Hesse dreams of liberating man by wrecking the stupid, malicious machines which are so utterly devoid of “folly, and love, dream, music, and imagination” (G, 317). Characteristically, the *Morgenlandfahrer* and Hesse himself avoid all modern means of transportation. His manner of travelling, Hesse declared, remained approximately on the level of the Middle Ages (NR, 24).

This anti-technological bias and the revulsion from everything that went under the name of Americanism did not prevent the poet from realiz-

<sup>3</sup> H. Hesse, *Briefe* (Berlin-Frankfurt: Suhrkamp, 1951), p. 187.



ing that mechanization could not be stopped. "As a romantic, as an infantile soul who always turns toward the past," he confessed his love for the Tessin, for its winding rivers, its woods which lacked rational cultivation, for the decaying roadside shrines and the primitive fireplaces. He is fond of these remaining vestiges of the past, the delicate, old, and somewhat helpless things, and of the faces and gestures of old country folk which have the same childlike, pious, and heartfelt qualities. He regrets the living flood of changes and innovations. He dislikes the straight-edged riverbeds, the new highways, and every iron pole conducting electricity, but he knows that everywhere the old world must come to an end, everywhere money will triumph over custom and rational economy will oust the idyl. Nonetheless, Hesse claims, the basic conflict is not between progress and romanticism but between the external, the superficial, and the inward man. At heart, the poets do not protest against money and reason, they do not condemn the railroads and automobiles but the increasing shallowness of the human soul. At heart, the poet knows that his lack of enterprise and business-sense corresponds to the lack of a psychological dimension in his antipode, the businessman and seeker of profit. "Our romantic and poetic immaturity is no more infantile than the childish and proud self-confidence of the world-conquering engineer who believes in his slide rule as we believe in our God, and who is seized with anger or fear when the exclusive validity of his laws is shaken by Einstein." Let the literati of the big cities mock at the sentimentalists! "Some of us . . . have more faith in the future and . . . yearn for it more fervently than do many of those who believe in the religion of progress. For we believe in the transitory nature of the machine and in the eternity of God."\*

According to Hesse, the writer cannot sympathize with the extraversion of the industrial age, with the approach from the outside, and with the habit of thinking purely in terms of matter-of-fact. However, he is fascinated by the destructive and chaotic forces of our epoch. To the post-war Hesse the descent into the depth of the unconscious and the disintegration of traditional norms appeared as the necessary condition for rejuvenation and for a new self-awareness. "The quiet, gentle, somewhat boring temple of European art . . . has been invaded by the painted skulls, the hairy dance masks, the terrifying chimaeras of primitive peoples and ages." This victorious, splendid invasion is evidently a sign of decline, but of a "healthy" decline which is at the same time the beginning of a rebirth. It is due to a weariness in the functions of an overrefined organism. The souls of individuals and nations are striving towards an opposite pole (B, 97).

Hesse approved of the expressionists because they attempted to give direct expression to their inner upheaval. He encouraged the writing of "bad" poems which were nothing but self-expression, nothing but *Schrei*

\* H. Hesse, *Bilderbuch. Schilderungen* (Berlin: S. Fischer, 1926), p. 223 ff.

and *Entladung* (B, 97, 99). At the same time he was convinced that such products were not truly artistic. The entire literature of his age was torn between the demand for ruthless confession and the demand for the perfection of form (NR, 79). The contemporary poet must needs oscillate between chaos and tradition.

According to Hesse, the last great period of German literature was the epoch of classicism and romanticism, the age up to 1850. Even where they no longer express our feelings and problems, the works of Goethe, Hölderlin, Kleist, of Jean Paul, Brentano, Hoffmann, Eichendorff, and Stifter are always perfect and complete as artistic creations (NR, 78). "The German letters of our time — though interesting and full of problematic issues — are an ephemeral and desperate affair" (NR, 77). This verdict includes Hesse's own writings. Nowadays, he claims, the attempts to form genuine artistic works always reveal a trace of the stereotype, the presence of a model which has become lifeless and unreal (NR, 77). Tempting as it is, the endeavor to imitate the classics is futile. Hence Hesse could not enjoy, or approve of, many contemporary books written in a beautiful and solid manner. "The literature of an age of transition, a literature which has become problematic and unsure of itself, has a function and value insofar as the writers attempt to confess with the utmost sincerity their own problems, their own misery, and the problems and misery of their time" (NR, 77 f.). Yet even for those who are ready for extreme candor to the point of self-surrender, the problem arises how to escape the tradition (NR, 79). "Where shall we find an adequate idiom? . . . The language of our books and of our schools is of no help. The character of our written style has been moulded a long time ago. Isolated and desperate works such as Nietzsche's *Ecce Homo* seemed to point a way. In the end they showed us only more clearly that there was none. Psychoanalysis appeared as a remedy and it brought some progress. Yet to this time, no author, neither a psychoanalyst nor a poet trained in psychoanalysis, has freed this sort of psychology of its academic armor, its shell of narrowness, dogmatism, and vanity" (NR, 79 f.).

The double allegiance to the old and to the new accounts for some of Hesse's contradictions. He maintains, for example, that only a handful of books can survive historical change and are worthy to endure. Yet he deplores the disappearance of the editions of lesser authors of the German classical period as one of the most disturbing and ugliest symptoms of our terrible age (WM, 91). Since the gates to the temple of true poetry were closed (T, 118 f.), Hesse conceived of himself at times as a guardian of the heritage, as a humble type-setter who loyally persevered in his service to the word (T, 50). Indeed, the entire hierarchy of *Das Glasperlenspiel* serves the preservation of cultural traditions. And yet the same author who protested against the return to the Middle Ages, who abhorred the vulgarity of our age, its unprecedented brutality and barbarism, its lack of all

esthetic forms, and its disintegration of ethical standards, would tell the young generation in the words of Nietzsche that they must wring the neck of a collapsing pseudo-culture and begin anew (B, 158 f.). The dignity of traditions, the dignified poet, the sanctity of art had become mere fictions. It was futile to struggle against the complete decay and disappearance of literature (T, 38 f.). We should let literature die in peace (cf. T, 118 f.).

### The Writer and His Public

Hesse's attitude toward contemporary literature, toward his age, and toward the external world in general, implies a problematic relationship between writer and public. A poet who "deep in his heart doubts himself and the value of his poetic efforts" stands before an audience of Philistines with whom, he feels, he has nothing in common. Ideally speaking, Hesse comments, such a confrontation could only end either in the self-annihilation of the poet or in his being stoned by his listeners. However, in the empirical world there is room for a "shabby adjustment" (NR, 81).

Hesse frequently expressed the utmost contempt for his profession, and indeed for the entire cultural and intellectual industry. "Lord," he exclaimed, "let me take part in some work which makes more sense . . . than this puppet show" (NR, 103). He claimed to hate his literary name and reputation (NR, 42 f.). He complained about the letters he received from his readers, about the offers made by publishers. He shunned all gatherings of celebrities. He abhorred the newspapers (GB, 118 f.). It would be bliss not to be reminded of literature constantly, not to be reminded that you belonged to a class and to a profession which was suspect and lacking decency and therefore held in low esteem (NR, 40). It would be bliss to be unreachable, not to be known, not to be a victim of the idiotic cult of personalities, not to be forced to live in that dirty, hypocritical, and stifling atmosphere of publicity. But there was no escape. The world was pitiless. It demanded from the poet not works and thoughts but his address and his person, to adore it and to throw it away again, to enjoy it and to spit at it as a naughty little girl does with her doll (NR, 40 ff.).

The fame of the great men of the past was far nobler, more solid, more innocent, and at the same time more venerable than our stylish celebrity. For the contemporary brand of fame had nothing to do with humans and their works. It was the short-lived glory of best sellers and literary fads (GB, 128).

Hesse continually insulted his public. Indeed, he regarded the poet's hostility toward his contemporaries as one of the forces which inspired modern writing (B, 48 f.). He declared that the Germans were particularly unresponsive. It was part of the German fate that the great spirits of this nation seemed to have no effect upon the people (B, 233). The lack of an adequate forum was responsible for the tragic destiny of the German writer, of the German spirit, and of the German language (DG, 13).

These sentiments seem to derive partly from Hesse's own experiences in World War I. The attacks he then suffered from the press, his sudden fall from grace, his keen disappointment with the German nation, affected the author so deeply that he doubted whether he would "endure the test, whether he would not perish in the conflict" (KF, 11). He could never forget the insults inflicted upon him by the patriotic journalists of that era.

This sensitivity is characteristic of Hesse. Precisely because he had always lived on the brink of isolation, he experienced the temporary rejection as a shock. For it was in his writings that Hesse had most successfully bridged the gap between himself and the outside world. To be sure, after the war, after the public had prevented him from hiding behind a pseudonym (Emil Sinclair), he claimed that in order to revenge himself he would make an effort to write only the things which very few people can enjoy (NR, 41 f.). His life, he said, would become more peaceful through this exclusion of the masses. Actually, he continued his lively, if embittered, romance with a large and appreciative public. He did assume a more detached, suspicious, and contemptuous attitude in the postwar period of the twenties. Yet he was never to avoid publication like Kafka, nor did he attempt to create a restricted circle as George had done at one time. He did not become an esoteric author. He increased his reputation. He was eminently successful as a prolific and representative writer.

The readers, in turn, experienced Hesse's railing at the public and his accusations of the dull bourgeoisie as part of an accepted pattern. Hesse's change of tone after the war merely increased the vehemence of this acceptable anti-Philistinism. A well-established romantic tradition demands of the poet a show of indifference and even of contempt. The public itself desired of literature relief from the routines and values of ordinary life. Even the assault on the Philistine is probably enjoyable to many Philistines, for they necessarily make up the majority of those who read so successful a book as *Der Steppenwolf*. Hesse's numerous readers identified themselves with the lonely creative type rather than with the dull average. It would have never occurred to the public to protest against the treatment it received in Hesse's works.

On first sight, it might seem as if Hesse denied the vital relationship between the writer and his audience, just as he seemed to deny the contact between the writer and his age. Actually, he is both concerned with his public and aware of the writer's function as the representative of his age. Hesse thrives on contradictions. He assigns the writer a realm essentially outside of history, but he also defines the writer as the man who takes upon himself the common burden, as the prophet who interprets his private sorrows in terms of public significance.

A prophet is a sick man. He lacks the essence of bourgeois virtue. He does not possess the . . . beneficial instinct of self-preservation.



... [However, he] has a strange, pathological, and divine capacity. ... He possesses esoteric knowledge, he is one of the initiated. That is to say, in this man, a given people or an age, a country or a continent have developed an organ capable of tremendous suffering, an infinitely sensitive and precious antenna. ... The "pathological" character whom we have in mind reinterprets the movements of his soul in such a manner that they refer to the universally human. Every man has visions, emotions, and dreams. Every man possesses imagination. On the way which leads from the unconscious to consciousness, every vision, every dream, every notion, every thought can be interpreted in a thousand different ways, and each of these interpretations can be correct. The seer and prophet does not interpret his visions in a personal manner. The incubus that oppresses him does not remind him of his personal sickness or of his own death, but of the disease and the death of the entire entity for whom he serves as organ and antenna. This entity can be a family, a party, a people. It can also be the whole of mankind" (BC, 184).

The concept of the poet as a representative sufferer is related to the idea that the genius experiences his own fate in such a form that his *vita* becomes symbolic of the historical events and problems of the age. Hesse describes his life and his sufferings in stages which run parallel to the stages in the European crisis (T, 111 f.). To suffer with the age is a sign of distinction (B, 71, 99).

It is fitting that an admirer of Hesse, Fritz Strich, interpreted the author's own career in terms of a representative isolation. Hesse's loneliness, Strich asserted, was a symbol for all who lived in this age of atomization. "All of us wander about in the same desert, but only the poet endowed with the gift of song, can say what he suffers, what we suffer. In speaking of himself, he speaks for us."<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Fritz Strich, *Der Dichter und die Zeit* (Bern: A. Francke, 1947), p. 380 f.



## NEWS AND NOTES

### Hans Carossa Anniversary

Hans Carossa, dean of contemporary German poets, recently celebrated his seventy-fifth birthday (December 15, 1953). A few years have passed since I visited Hans Carossa in his native Rittsteig, a picturesque village on the fertile banks of the Danube, where Ilz and Inn meet and the old city of Passau is situated. At that time I found Dr. Carossa in good health and high spirits, a condition, so I hear, which has not changed since then. I believe, there is also a good reason for it: Carossa has a wonderful and devoted wife, many years his junior, who acts somewhat like a buffer between her husband and the rest of the world in order to create a climate favorable for literary activity.

The almost classical figure that Hans Carossa represents in German literature is a unique phenomenon. It may be partly explained by his Italian ancestry and partly by his early admiration for Goethe. The great German poet and sage became Carossa's teacher, and it is primarily the later Goethe, who looked back at the events of his youth, to whom Carossa is indebted. We find Goethe's *stirb und werde* as a leitmotif running through all of Carossa's work. He calls it *das Werdende, das ewig wirkt und lebt*. He accepts Goethe's organic development of life, which must have been a great comfort for him during the troubled days of the Weimar Republic that followed war, destruction, and defeat. Goethe's ideas on the evolution of nature and its repercussions on our spiritual life find a parallel in Carossa, who, in his social thought, foresees like his spiritual father a community drawn together spiritually and not by external forces and laws only.

Carossa's entire creative output is but one great confession. It begins with *Dr. Bürgers Ende*, 1913. Then follows *Rumänisches Tagebuch*, in which he gives his experiences as medical officer during the military campaign in Romania in 1916. Next are *Eine Kindheit*, 1922, *Wandlungen einer Jugend*, 1928, *Führung und Geleit*, 1933, and *Das Jahr der schönen Täuschungen*, 1941. All these stories are autobiographical. His only two novels, *Der Arzt Gion*, 1931, and *Geheimnisse des reifen Lebens*, 1936, draw on his personal experience as physician. Carossa has also given us several volumes of poetry.

Since his last work, *Ungleiche Welten*, 1951, a biographical reckoning with those years "da sich das deutsche Verhängnis erfüllte," Carossa has been silent. But the world has learned to be patient, and his friends know only too well, Carossa has not been idle. In the meantime, however, his American admirers wish him many more years of creative activity. We may well remember Carossa's own lines before it is too late:

Was einer ist, was einer war,  
Beim Scheiden wird es offenbar.  
Wir hörens nicht, wenn Gottes Weise summt,  
Wir schaudern erst, wenn sie verstummt.

Columbia University.

— J. Michael Moore

## BOOK REVIEWS

### Goethe's Botanical Writings.

By Bertha Mueller. With an Introduction by Charles J. Engard. Honolulu: University of Hawaii Press, 1952. Pp. X, 258. \$5.00.

It used to be said that Goethe had no coherent philosophy, that his wisdom was entirely pragmatic and empirical, and that he was wise precisely because he refrained from generalizing his observations and systematizing his thought. Although it contains a measure of truth, this view has had to be modified considerably since his studies of nature have been taken seriously and examined closely. It has become increasingly clear during the last fifty years that the key to Goethe's thought, or at least the clearest formulations of it, can be found in his writings on nature. They reveal a consistent approach to their subjects, and (as Goethe himself asserted) he used the same approach in his discussions of art and of human affairs in general. In view of this situation Professor Mueller's book is more than welcome. The English-speaking reader has had at his disposal a not inconsiderable number of studies dealing with Goethe's work in the various sciences, but he has lacked access to Goethe's writings themselves. This gap is now happily filled, at least as regards the botanical writings.

The book was inspired by the botanist Charles J. Engard, who has also provided an introduction. The introduction is not really incomplete, as Miss Mueller says, but Mr. Engard's untimely death prevented him from giving to it the thought and care he gave to an earlier study of Goethe (*Science Monthly*, May, 1949). It fails to distinguish sufficiently Goethe's concepts of the "Urpflanze," the type, and the "Urphänomen," and also suffers from a number of minor blemishes. It is nevertheless valuable and indeed remarkable because of its sympathetic attitude toward Goethe. Mr. Engard believes that Goethe was a genuine scientist, he is generous in his estimate of the abiding value and influence of Goethe's contribution to science, and he decides even that Goethe had the essence of the idea of evolution before Darwin. Biologists and physiologists are generally more favorable to Goethe than physicists, which may be due to a difference in the philosophical bases of their respective sciences. Physics can get along without such concepts as form, growth, and organism. It is strictly quantitative and analytical, whereas Goethe's thinking was qualitative and synthetic, i.e. directed toward the apprehension of complex entities and of the qualitative difference of the whole from the sum of its parts. At any rate, I am impressed more with Agnes Arber's distinction between morphological and phylogenetic concepts than with Mr. Engard's effort to identify the thinking of Goethe and Darwin, and I prefer Erich Heller's emphatic contrasting (in *The Disinherited Mind*) of scientific and humanistic methods to attempts at their reconciliation. Scientific universals are always minimum terms, whereas philosophic universals are maximum terms. Goethe's "leaf," for example, includes all the plant organs that can possibly be thought of as leaves.

The selections offered by Miss Mueller are primarily based on Wilhelm Troll's *Goethes morphologische Schriften*, from which the plates and illustrations are also taken. However, the space gained through the exclusion of Goethe's zoological essays has been used to add a number of items not found in Troll. The translations include *The Metamorphosis of Plants* together with the material later added to it, the botanical items in *Natural Science in General; Morphology in Particular* (1817-24), three essays added to Soret's translation of the *Metamorphosis* (1831), and eight items which were published posthumously. Of the latter, the *Attempt to Evolve a General Comparative Theory* and the second essay *On the Spiral Tendency in Plants* are particularly welcome.

The quality of the translation is high. Miss Mueller has taken great pains to clarify and simplify Goethe's sentences, and she has written clean English which shows few traces of German idiom. To do this required a great deal more skill and courage than is needed for the production of a more literal rendering. Occasional lapses should, therefore, not be held against her, although their existence makes it advisable to consult also the original texts for strict scientific or scholarly purposes. Awkward translations like "Indecision and Surrender" (p. 219) for "Bedenken und Ergebung" (which means "Doubt and Resignation") are rare and in any case will not cause trouble. On the other hand, misconstrued sentences are a more serious matter. I shall give two examples, both from p. 191. In the second paragraph of this page, "wohl eingesehen" means "understood well" rather than "apparently comprehended," and "sie mitzuteilen" refers to Goethe's efforts ("Bemühungen"), so that the translation should read "to communicate them" and not "to explain natural phenomena." The second passage reads as follows in the German:

Was Goethe in der Natur sah, gewann für ihn *zugleich* den Charakter des Erlebten. Behandlung und Anordnung macht die Wahrnehmungen zu Mittelwesen, nämlich zu schönen Fragmenten *eines* unendlichen, sich selbst gleichen, aber auch ungleichen Ganzen, und zu abgeschlossenen einzelnen Ganzheiten.

Miss Mueller translates:

Whatever Goethe looked upon in Nature, *immediately* acquired the character of a living experience for him. Treatment and arrangement transform the things he perceives into intermediate entities – wonderful fragments of infinite *wholes*, both similar and dissimilar – and finished single wholes.

Apart from the mistranslations marked by italics, the translator took "Mittelwesen" and "Ganzheiten" to be parallel, whereas in actual fact "Mittelwesen" is the governing term, to which "Fragmente" and "Ganzheiten" refer as parallel appositions. A better translation would read:

Whatever Goethe perceived in nature acquired for him also the character of a personal experience. His treatment and arrangement lend to his perceptions a dual nature: they are beautiful fragments of an infinite, both homogeneous and heterogeneous whole as well as separate, individual entities.

There are a number of minor errors. On p. 191, note 107, read "Vol. II, No. 1 (1823)" for "Vol. I, No. 4 (1822)." On p. 219, note 12, read "No. 2" for "No. 1." On p. 220, note 13, say: "Written in 1792." The date 1793, which is given in the Weimar edition (Second Series, XI, 21-37), is an error. See *ibid.*, pp. 324 and 331, and Jubiläumsausgabe, XL, 352. On p. 257, read: "Preliminary Notes for a *Physiology of Plants*." According to the table on pp. 256 f., Goethe's essays *Über Ruß, Mehltau und Honigtau* and *Noch etwas über den Ruß des Hopfens* are included in Miss Mueller's translations; but where are they? Goethe's essay *Der Versuch als Vermittler* appeared in the 1823 issue of *Zur Naturwissenschaft*, but is omitted both from Miss Mueller's (p. 257) and from Troll's tables.

There are also some inaccuracies in the Biographical Notes. That Friederike was the model for Gretchen is far too simple a statement (p. 249). Goethe did not meet Karl August on a journey to the Rhine, but in Frankfurt; and his journey with Lavater took place in 1774, not 1775 (p. 250). The idea "that all plant organs are but modifications of the embryo leaves, the cotyledons," was indeed, according to the *Italian Journey*, conceived by Goethe in Naples, but it is not "embodied in his essay on the metamorphosis of plants" (p. 251). The essay postulates a proto-organ or type organ which resembles the foliage leaf much more than the cotyledon. Schiller did not "come to Weimar for the express purpose of making Goethe's acquaintance" (p. 252). He came at the suggestion of Charlotte von Kalb, at a time when Goethe was still in Italy, and mainly to present himself to the Duke. His first meeting with Goethe did not take place until more than a year later. Nor is it true



to say that in 1787 Goethe "had just emerged from the extravagances of the Storm and Stress, in which Schiller . . . was still involved." Finally, only part of the *Westöstlicher Divan* was written in 1814, and "the poetess" Marianne Willemer did not influence, and share in, its composition until 1815 (p. 253).

However, these are minor flaws in a book which is obviously the product of a labor of love — not only on the author's part, but the publisher's also. It is a useful book, and it is beautifully produced. One must hope that it will circulate widely.

University of Wisconsin.

— Heinrich Henel

### Goethe und seine Kritiker.

Von Oscar Fambach. Düsseldorf: Verlag L. Ehlermann, 1953. XII, 460 Seiten.

Der stattliche Band bietet Abdrucke von 25 zeitgenössischen Rezensionen Goethescher Werke, vom *Egmont* bis zu den *Wanderjahren* und dem *Zweiten römischen Aufenthalt*. Die Rezensionen erschienen in den Jahren 1788 bis 1831 und stammen fast durchweg von bedeutenden Männern, darunter Schiller, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Wilhelm von Humboldt, Carlyle. Die Auswahl richtete sich jedoch nicht nach der Bedeutung des Rezensenten oder dem Wert der Rezension, sondern nach dem Interesse, das Goethe und seine Freunde an der Rezension bekundeten. Mit Ausnahme von Delbrücks Anzeige der *Wahlverwandtschaften* sind nur Arbeiten aufgenommen, über die Goethe oder Mitglieder seines Kreises sich geäußert haben, und diese Äußerungen sind gleichfalls abgedruckt. Damit ist der Zweck des Buches angedeutet: es verfolgt die wechselseitige Spiegelung von Autor und Kritiker, ähnelt also H. H. Borcherdts Buche *Schiller und die Romantiker* (1948), welches, gleichfalls in erster Linie ein Lesebuch, alle Dokumente sammelt, in denen sich jenes Verhältnis spiegelt. Nur hat Borcherd in einer klugen, umsichtigen Einleitung Schillers Beziehungen zu den einzelnen Romantikern gedeutet, während Fambach die Ausdeutung der Texte dem Leser überläßt.

Fambachs Unternehmen war ursprünglich viel weiter gespannt. Er wollte Julius W. Brauns *Goethe im Urteil seiner Zeitgenossen* (1883-85) fortführen, denn jenes viel gescholtene, aber noch immer unentbehrliche Werk ist trotz seiner drei Bände nur bis zum Jahre 1812 gediehen. Es stellte sich jedoch heraus, daß die Dokumente aus den letzten zwei Jahrzehnten von Goethes Leben viel zu zahlreich sind und kein Verleger es unternehmen könnte, sie alle abzudrucken. Fambach entschloß sich deshalb, die Ergebnisse seiner Forschungen als bloßes Verzeichnis mitzuteilen. Ein Anhang von 36 Seiten weist sämtliche dem Herausgeber bekannte Rezensionen Goethescher Werke (Einzelausgaben und Gesamtausgaben) nach, wobei häufig anonyme Rezensenten namhaft gemacht, Brauns Irrtümer berichtigt und dessen Auslassungen nachgetragen werden.

Fambachs Auswahlprinzip kann nicht ganz überzeugen. Goethes Äußerungen über einige der 25 abgedruckten Rezensionen sind recht dürftig, fast nichtssagend, und Arbeiten wie Schillers *Egmont* Rezension oder Fr. Schlegels Aufsatz *Über Goethes Meister* sind so leicht zugänglich, daß ein nochmaliger Abdruck kaum gerechtfertigt ist. Und da die 25 Rezensionen durchweg außerordentlich lang sind und öfters ausführliche Inhaltsangaben bieten, wäre es vielleicht besser gewesen, nur Auszüge zu drucken, diese aber in reichlicherer Auswahl. Fambachs gewaltiger Fleiß und umfangreiches Wissen kommen erst in dem Anhang wirklich zur Geltung, und man wäre dankbar für Mitteilung einiger der dort genannten, schwer erreichbaren und so gut wie unbekannten Kritiken.

Daß Goethes frühere Werke bis einschließlich *Iphigenie*, *Tasso* und *Faust* überhaupt nicht zur Sprache kommen, läßt sich verschmerzen, denn dafür ist Brauns Sammlung zuständig. Bedauerlicher ist, daß weder der Geschmack der Zeit noch die Wirkung von Goethes Werken genügend erhellt werden. Die Mehrzahl der Rezensionen ist vom Standpunkt der streng klassizistischen Ästhetik geschrieben (zum Beispiel die drei von Delbrück), d.h. vom Standpunkt des späteren Goethe selbst,

und über die meisten Werke hören wir nur eine Stimme. Selbst wo drei Rezensionen geboten werden (*Lehrjahre, Hermann und Dorothea, Wahlverwandtschaften*), entsteht längst kein so reiches Bild wie in Hermann Blumenthals *Zeitgenössische Rezensionen und Urteile über Goethes Götz und Werther* (1935), der über jedes dieser Werke 14 Zeitgenossen zu Worte kommen läßt. Andererseits hat Fambachs Methode den Vorteil, daß man nicht nur das Urteil der Zeit, sondern auch ihren Geist kennenlernt: die Bedächtigkeit, die Behutsamkeit, die zugleich liebevolle und gelassene Hingabe an Werke der schönen Künste. Gerade heute, da es uns wieder um Deutung von Dichtungen geht mehr als um ihre geistesgeschichtliche Bedeutung oder literarhistorische Einordnung, ist es eine Freude zu sehen, mit wie viel Kunstverstand zu Goethes Zeiten gelesen wurde. Delbrücks Analyse der *Natürlichen Tochter* z. B. dringt tief in die strukturellen, psychologischen und sprachlichen Feinheiten des Werks, ungehemmt von dessen viel berufener Marmorglätte und Marmorkälte.

University of Wisconsin.

— Heinrich Henel

### Wolfram von Eschenbach.

Herausgegeben von Karl Lachmann, 7. Ausgabe von Eduard Hartl, 1. Band: *Lieder, Parzival und Titurel*. Berlin: de Gruyter, 1952.

Professor Eduard Hartl has in preparation a really vast work about Wolfram. He outlines (LXVI-LXVII) a list of twelve volumes which he hopes to be able to publish. This will involve a new edition of the *Lieder* and of *Parzival*, a new edition of *Titurel* and of *Willehalm*, together with a series of volumes of bibliography, annotations, commentary, textual history, and biography. The present volume is presumably a "stage" in the evolution of a Hartl text to supersede the Lachmann text of Wolfram's works.

Indeed, the text in the present, seventh, edition of the *Lieder* and of *Parzival* is only moderately changed from that of the fifth edition (1891), with which I have made rather extensive spot checks. The seventh edition (1952) has exactly the same pagination of text and variant readings as the fifth, except that from page 421 onward the present edition has, instead of the text of *Willehalm*, an alphabetical list of proper names (pp. 421-462) and two "family trees," one of *Willehalm und seine Sippe*, the other of the *Gral- und Artuskreis*.

The apparatus of variant readings at the bottom of each page is generally in line-to-line correspondence with that of the fifth edition, but corrections and changes have been made here to the extent of perhaps eight percent of the total. This is a very rough estimate and rather too high than too low. Many of the changes seem unimportant: da for Da, Aventure for aventure, fillu for Fillu and the like. Hartl says (XLIH) that he has not materially changed Lachmann's variants in this edition.

The Vorrede to the seventh edition states (XLII) that considerable changes have been made in the orthography of the text in places (mitunter). Many of Lachmann's shortenings and fusions (Wortverkürzungen und Wortverschlingungen) resulting from his idea of metrical requirements have been replaced by "normal" forms. Examples would be: komen for komn, ze ir for zir, hin ze for hinz, und daz for undz, diu ougen for d'ougen, dicke erz for dickerz, ze eime for zeime, von deme for vome, si ist for sist, ûz den for ûzen and others of this kind. Most of these changes are improvements.

Less readily understood is Hartl's change from k to c before r or l in forms like craft for kraft, kleinetes for kleinetes, clagen for klagen, cluoc for kluoc, criuzes for kriuzes, clagende for klagende, vercrenken for verkrenken. This kind of change does not seem to be an improvement. Initial k is retained before n and before vowels: knappe, komen, erkante, kiusche, kalt, kerte, karvritage, katolico. C is set in some words from French: cons, Belacane, Cundwir, Colleval, conterfeit, cardemom, coralís, corniol and others.

Substitution of the "normal" spellings vröude for freude, vrouwen for frouwen, vür for für, vunden for funden, vürsten for fürsten, vuogen for fuogen, vruht for fruht, vüeren for füeren; iuvern for iuern, iuwer for iur; enpfähen for enphähen, pfant for phant, pfärdelin for phärdelin is a sort of normalizing that is rather good than bad for most purposes.

Hartl has tried to correct all misprints of the earlier edition and I have not found any that he missed. Typographically and editorially the present volume seems to be exemplary in its tidiness and precision.

There are two real additions of importance: 1) the discussion of manuscripts and 2) the register of proper names. The list of known manuscripts has been brought up to date by additions and corrections. Fourteen fragmentary manuscripts have been added to the list in this edition. The alphabetical register of proper names includes all of Wolfram's works except the *Lieder*. This is very welcome since the list is thus more inclusive than any of its predecessors I have seen, and also since completeness of reference to every occurrence of each name is intended.

The announced second volume of this seventh edition of Wolfram's work is to bring the text of *Willehalm* and the listing of its manuscripts. This volume has not yet reached us, but it has seemed inadvisable longer to delay the account of the first volume, though it would have been more satisfactory to include both in a single report.

University of Wisconsin.

— R-M. S. Heffner

### Goethe, West-östlicher Divan.

Hrsg. von der Akademie-Verlag, Berlin, 1952: I Text (247 S. \$2.04); II Noten und Abhandlungen (207 S. \$1.56); III Paralipomena (249 S. \$4.40).

Die unter Obhut der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1949 unternommene Neuausgabe der "Werke Goethes" liegt nun in diesen Bänden, die die Reihe eröffnen, vor.

Ziel des Unternehmens ist, "die dichterischen Hauptwerke Goethes in kritisch bereinigten Einzelausgaben vorzulegen unter Berücksichtigung der textkritischen und textgeschichtlichen Erkenntnisse," die seit *W A* gewonnen worden.

Daß der *Divan* diese Ausgabe der dichterischen Hauptwerke einleitet, möge als bezeichnend betrachtet werden für die hohe Bedeutung gerade dieser Dichtung in der gegenwärtigen Einstellung zu Goethe. Vor nicht allzuvielen Dekaden wäre das wohl nicht so leicht denkbar gewesen.

Doch sind diese Bände besonders geeignet, den Editionstypus dieser Ausgabe klarzustellen. Denn gerade der *Divan* hat unter der Willkür Riemers und Eckermanns besonders gelitten, indem sie aus dem Nachlaß Gedichte und Fragmente eigenmächtig in die Quartausgabe 1836 einschalteten. Dieses also dem *Divan* einverleibte Material ist nun wieder im dritten "Paralipomena" Band dieser Ausgabe mit den übrigen Nachlaßversen vereinigt worden. Der Textband enthält also nur die Gedichte, die des Dichters Absicht gemäß in der Ausgabe 1828 Aufnahme fanden. Der dritte Band bringt auch noch die bisher nur unvollständig edierten Exzerpte und Vorarbeiten zum *Divan*.

Ein näheres Eingehen auf die Textgestaltung läßt die Absicht klar erkennen, den lauter Text, d.h. eine weder durch moderne Orthographie noch spätere Interpunktion geläuterte und dadurch erläuternde Fassung zu bringen. Es wird also der "Urtext" zum selbständigen Wägen und Deuten wieder freigelegt, wie hoch man auch die editorische Arbeit des verflossenen Jahrhunderts schätzen und dankbar anerkennen mag. - Man vergleiche beispielsweise "Hegire" (B.d. Sängers) oder "Anklage" (B. Hafis) in Orthographie und Interpunktion mit den nämlichen Gedichten neuerer *Divan*-Ausgaben.

Vorraussichtlich sollen in weiteren Bänden Zeugnisse und Materialien sowie

Register folgen. — Für einen, der das Seine gerne beisammen hat, fragt es sich, welche Erwägungen maßgebend waren, diese *Divan*-Ausgabe auf so viele Bände auszudehnen; in zwei, höchstens drei, immer noch handlichen Bänden ließe sich das Material unterbringen. Durch eine solche Ausdehnung auf eine unnötige Reihe ist weder der öffentlichen noch privaten Bibliothek gedient.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß diese geplante Ausgabe der Werke sich in der Anlage und Editionstechnik den Unternehmungen der Deutschen Akademie der Naturforscher zu Halle an die Seite stellt, mit ihrer 1947 begonnenen Ausgabe der "Schriften zur Naturwissenschaft," sowie des Thüringischen Landeshauptarchivs in Weimar, das die Herausgabe der "Amtlichen Schriften" in Angriff genommen hat. Die drei Ausgaben, deren Grundsätze auf einander abgestimmt worden sind, werden der Goetheforschung unsrer Zeit neuen Zugang zu sonst schwer Zugänglichem und zugleich zu dem Wirken und Schaffen des Dichters und Menschen bahnen.

Bearbeiter dieser Bände ist Ernst Grumach, dem das 1949 erschienene "Goethe und die Antike" (*Monatshefte* XLIII 1, 59) zu verdanken ist.

University of Wisconsin

— Walter Gausewitz

**Grillparzer, The Jewess of Toledo, Historical Tragedy in Five Acts. Esther, Dramatic Fragment.**

Translated by Arthur Burkhard. Yarmouth Port, Mass.: The Register Press, 1953. 152 pp.

Arthur Burkhard and his collaborator Henry H. Stevens have devoted years to the translation of the dramas of the great Austrian playwright Grillparzer. Before the appearance of the present volume Burkhard had published his English versions of *Ein Bruderzwist in Habsburg* (1940), the trilogy *Das goldene Vließ* (1941-42), and *Ein treuer Diener seines Herrn* (1941), and Stevens was responsible for *Des Meeres und der Liebe Wellen* (1938), *König Ottokars Glück und Ende* (1938), *Web dem, der lügt* (1939), *Libussa* (1941), and *Der Traum ein Leben* (1946). Prior to 1953, then, this fruitful collaboration had brought to light ten plays. The present edition of *Die Jüdin von Toledo* and the fragment *Esther* rounds out the number to an even dozen.

The question whether Grillparzer is worth translating into English must be answered decidedly in the affirmative, although this seems doubtful in the case of the fragment *Esther*, especially when Grillparzer's sketch of the continuation is omitted. Even in their English garb these dramas reveal all the elements of good theater. A consummation devoutly to be wished is that one of them might be performed in the British or American theater some day. It seems to this reviewer that these versions would lend themselves well to that purpose. They are done in a lively, natural English which is not bookish, and they are faithful to the original in spirit, form, and content. A comparison with the earlier translation by the Dantons in volume 6 of the Francke-Howard *German Classics* (1913-1915) should convince us that we now have two good English renderings of the *Jüdin von Toledo*.

While the present reviewer has read the entire text of the plays in Burkhard's English version, he has compared only selected passages with Grillparzer. The result is not unflattering for the translator. If strictures were to be made, only details could be mentioned. Some of these are: p. 12, "Jesting, were you!" is not "So zu spaßen!" p. 14, "The people are a part of mine own self" is not "Menschen sind so ein Teil von meinem eignen Selbst." Compare also p. 14, "For here you stand" — "Denk nur, du stehst"; p. 15, "grasped in a single hand" — "wie in einer Hand"; "If everything you are . . . is fruit of our example, of our words" — "Wenn alles, was Ihr seid . . . von daher wirklich stammen sollte." P. 16 "mild" is not the best rendering for *mild*, nor "strength" for *Macht*, nor (p. 17) "argument" for *rechten*, nor "haughty" for *vornehm*. Monosyllabic lines like p. 16, "I had no glance to see the



joy life holds," and "Now, now, fear not, why it was but a jest!" do not read smoothly enough to do justice to Grillparzer's mellifluous language, and such a line as p. 104 (*Esther*), "I heard, of course, of none too grave disputes" — "Doch hört ich wohl von leisen Irrungen" is not well cast. But Burkhard takes great pains to be faithful, even an occasional rhyme (pp. 105-106, "own — shown": *eigen — zeigen*) being observed.

On the whole, the reviewer has the impression that Grillparzer's German flows along more smoothly and more melodiously than does the English. But this is probably so because English has fewer feminine endings than German. In a 26-line passage on page 85, for instance, Burkhard has five eleven-syllable (feminine) lines, Grillparzer ten.

Grillparzer's language is usually not involved and obscure, but on page 14, where this is the case, Burkhard's English is no better. The reading of the Dantons is more acceptable here.

But as noted above, these are mere details. They should not blind us to the fact that the translator has performed a labor of love remarkably well. Perhaps some day English-speaking readers will be grateful to him for it.

University of Cincinnati.

— E. H. Zeydel

### Mark Twain and the German Language.

By John T. Krumpelmann.

### Longfellow's 'Golden Legend' and Goethe's 'Faust'.

By Carl Hammer, Jr. Louisiana State University Press, Baton Rouge. 50 cents each.

Much is being said about a cultural revolution in the South. Perhaps these two monographs, marketed by a Southern university press to sell at fifty cents each, are symptomatic. Krumpelmann's little book, a well-written study and seemingly a by-product of the author's researches on Bayard Taylor, should be definitive on the problem with which it deals. Mark Twain had a working knowledge of German, which was *not* acquired in "an extraordinarily brief time." Careful distinction is here made between the high-water mark of Twain's attainment in German, reached in 1899, and the subsequent time of relaxed interest, when there was still a "fondness for noting and manufacturing long German words."

Like Krumpelmann, Carl Hammer is also a highly productive German scholar at Louisiana State University. In business-like fashion he explores the Faustian elements in Longfellow's *Golden Legend*, some of which are patent borrowings while others merely point to a spiritual kinship with different parts of *Faust*. There is ample attention to detail, and perhaps also to overall similarity of *Weltanschauung*, but the study would seem to merit more of a summary than its brief concluding paragraph. In any case one readily agrees with Professor Hammer that validity cannot be claimed for all parallels and resemblances and that the *Golden Legend* nevertheless derives much of its undeniable creative inspiration from Goethe's *Faust*.

University of Oklahoma.

— W. A. Willibrand

### Motivgleiche Gedichte.

Compiled by Dr. Erich Hock. Bamberg: Bayerische Verlagsanstalt, 1953. 96 pages.

Erich Hock's anthology is designed as supplementary text for advanced German literature courses in Germany's secondary schools. It contains ninety-four poems and is published together with a companion volume consisting of a study guide for teachers.

In contrast to Sommerfeld's more scholarly and thorough motiv-anthologies, Erich Hock's little book does not emphasize historical units and stylistic categories. The poems presented range from the Minnesang period to the present, but greater stress is put upon more recent poetry. Erich Hock at times compares poems within

one period, but also feels free to draw on other periods for his comparisons. Thus, for example, he places Hofmannswaldau's "Die Welt" together with Hofmannsthal's "Was ist die Welt?" and Uhland's "Frühlingsglaube" with Britting's "Früh im Jahr." Some of the selections, such as Rilke's "Flamingos" side by side with Britting's "Hahn," somewhat startle the reader. Excellent, however, seems the choice of C. F. Meyer's "Der römische Brunnen," which is presented in its early and later versions and is compared with Rilke's "Römische Fontäne." Selections like these measure up to Erich Hock's hope that "durch die vergleichende Betrachtung die lyrischen Kunstwerke in ihrer individuellen Eigenart tiefer erfaßt werden" (Preface).

The study guide for the teacher, limited to eighty pages, seems to me unnecessary. A teacher of literature should himself be able to interpret and compare poetry as simple as that which is contained in the anthology. Reliance upon this outside aid may discourage individual thought and consequently work against the warmth of immediate experience so important for stimulating classroom interpretation.

Used in a German secondary school, Erich Hock's *Motivgleiche Gedichte* should prove valuable for a first serious introduction to poetry. For us in America, its limited scope may not make it a desirable text for advanced college courses, yet the number of modern and otherwise hardly available poems will always make the book interesting reading.

University of Wisconsin.

—Gerhard Weiss

**Friedrich Hebbel's Conception of Movement in the Absolute and in History.**  
By Sten G. Flygt. *Univ. of North Carolina Studies in Germanic Languages and Literatures*, Vol. 7. 100 pp. Cloth, \$3.00.

Hebbel's work and personality have met with more interest among American scholars than any other of the great German dramatists of the nineteenth century. The contribution of Dr. Flygt's book lies, as the title indicates, mainly in the field of Hebbel's *Weltanschauung*. A comprehensive analysis of all relevant passages in his diaries and letters as well as of the dramas and poems reveals a philosophy of both antagonism and interdependence of the opposite principles of the Absolute and the Individual, the Infinite and the Finite, Life and Death. The concept of a universal flux is the key to man's fate and history: "a movement of succession, not necessarily to a higher level of existence, though that may be the case in specific instances, but always to a stage of renewed dynamic equilibrium. There is only one supreme law: that the Whole be maintained . . . if the existence of the individual form upsets the equilibrium it must be punished, that is, eliminated." Although Hebbel took over Hegel's and Schelling's formulas, he offers no logical system of philosophy of history, but rather a poet's "immediate and intuitional or experimental reaction to life." A consequence is his apparently inconsistent oscillation between liberal and conservative concepts. The author refutes the turning point theory which simplified Hebbel's development from the young progressive to the conservative of his mature years.

There is no doubt that the predominant element in Hebbel's thought is the conservative; and his experiences of 1848-9 only confirmed his opinions concerning "den holden Leichtsinn . . . , mit dem unsere sogenannten Volksmänner das Höchste und Letzte vergeuden." Like his contemporary, Grillparzer, he combined dislike of the reaction as witnessed in Vienna with a sceptical attitude toward radical liberalism, being, in his own words, a man "der das grund- und zwecklose Treiben der demokratischen Partei verachtete . . . , ohne zu der entgegengesetzten das nötige unbedingte Vertrauen fassen zu können."

The third part of the book, which discusses and sums up the religious and philosophic aspects of the subject, is preceded by two parts dealing with the

formulations of the theme in Hebbel's plays and prose. This section offers valuable contributions to the understanding of the tragedies, especially *Agnes Bernauer*, *Gyges*, and *Demetrius*. The bibliography, which includes Hebbel research in progress, might have mentioned Klaus Ziegler's publications on Hebbel.

Kansas Wesleyan University.

—Felix M. Wassermann

### Drei Schlösser am Westensee.

By Harry Schmidt. Rendsburg: Buchverlag Heinrich Möller Söhne GMBH. 103 pages.

In this country there has recently been some discussion regarding the desirability of popularization, in the very best sense, of the results of humanistic scholarship. In many respects Dr. Schmidt's little book might serve as a model for such undertakings. It deals with three stately manor houses around the Westensee (near Kiel), with their respective historical and cultural associations, with the *genius loci* of each.

Deutsch-Nienhof, where the author himself resides, is an estate that in the sixteenth century belonged to the great Rantzau family; its most celebrated owner was Count Daniel Rantzau, humanist and soldier. In the eighteenth century it passed into the possession of the Hedemann-Heespens. In the twentieth, it became a scholarly center of no mean repute. Paul von Hedemann-Heespen gained distinction as an historian of Schleswig-Holstein (whose European importance has always been out of proportion to its square-mileage). He was a Schleswig-Holsteiner, a German, a friend of the Scandinavian North, and a conscious European; and he was a country gentleman, a scholar, a poet, and a spirited, warm-hearted *Kulturpolitiker*. His brother, the present owner, is an ornithologist. The library of Deutsch-Nienhof is in some fields quite unique.

Emkendorf experienced its most glorious days at the very end of the eighteenth century when it was the cultural center of the twin duchies. Klopstock, Claudius, the Stolbergs, a number of prominent scholars, refugees from the Rhine such as Fritz Jacobi and Johann Georg Schlosser, and — last, but not least — several notable French émigrés partook here of the ever generous hospitality of Fritz and Julia Reventlow; Goethe, to be sure, felt no inclination to accept Julia Reventlow's invitation. According to local tradition Claudius wrote "Der Mond ist aufgegangen" here.

A few decades earlier, Caspar von Saldern had created for himself an unostentatiously magnificent retreat in Schierensee. He had been a prominent councilor of Catherine the Great (who, as the widow of Peter III and the guardian of her minor son, Paul, at one time also ruled the "ducal portion" of Holstein). He had been responsible for the pact by which Russia gave up her Cimbrian interests and all Holstein was united under the Danish Crown, with the result that a source of constant friction and danger was removed and northern Europe could for decades enjoy tranquility and security. Later Marie-Louise, wife of Louis XVIII, temporarily resided here while in exile.

All three manor houses are, in varying degrees, distinguished by architectural, scenic, historical traits. The hundred pages on which their story is told in a lively and unpretentious manner will hold the interest of the reader, and especially of the reader who knows the atmosphere of the countryside on the Cimbrian land-bridge that connects Germany with Scandinavia. The student of the eighteenth century will find himself particularly rewarded. Excellent illustrations make the localities come to life. Type and binding are attractive. A few minor inaccuracies should be eliminated in a second edition.

University of Illinois.

—Detlev W. Schumann

**Die Jagd im deutschen Sprachgut. Wörterbuch der Weidmannssprache.**

By Ernst Graf von Harrach. Stuttgart: Friedrich Vorwerk Verlag, 1953. 167 pp.

Of the various occupational languages, that of the hunt is in German the richest and most colorful. Many words in the huntsman's vocabulary preserve an original meaning that has been lost in the common language. Many an old custom too, or superstition, or remnant of folk medicine, lives on in this vocabulary, many a bit of folk wit shimmers through. A love of nature and a noble attitude towards the game animals finds pretty expression in the language of the huntsman, in whose word usage we observe penetration, sharp powers of observation, and a rich figurative imagination.

This new book, alphabetically arranged, carries concise definitions, with etymologies, and cross-references to synonyms and related word forms. Brief citations in phrase or sentence are carried when these are available.

All lovers of the German language will be pleased at this handy contribution to a specialized German lexicography. The interest that the student of literature must needs take in this field may quickly be pointed out by a reminder of the prominence of the hunt in *Tristan und Isolde* and in the *Nibelungenlied*, and in more recent literature in Ludwig's *Der Erbförster*.

A bibliography of dictionaries, dissertations and other works on *Weidmannssprache* may conveniently be found in Friedrich Stroh: *Handbuch der germanischen Philologie*, Berlin, de Gruyter, 1952, p. 387. To Stroh's list may be added a dissertation completed in 1938 at Harvard by Wolfgang Philip von Schmertzling: *Die deutsche Jägersprache bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts* (unpublished). A portion of this study, under the title: "Mittelhochdeutsche Jägerwörter vom Hunde," may be found in the volume: *Studies in Honor of John Albrecht Walz*, Lancaster, Pa., 1941, pp. 291-328.

University of California, Berkeley.

—Clair Hayden Bell

## Table of Contents

Volume XLVI

March, 1954

Number 3

The Renunciation of Woman in Stefan George's "Das Jahr der Seele" / Ulrich K. Goldsmith .....	113
Tod und Witz im Werke George Büchners / Egon Schwarz .....	123
The Writer in Conflict with his Age — A Study in the Ideology of Hermann Hesse / Peter Heller .....	137
News and Notes .....	148
Book Reviews .....	149